

## INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

**The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted.** Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

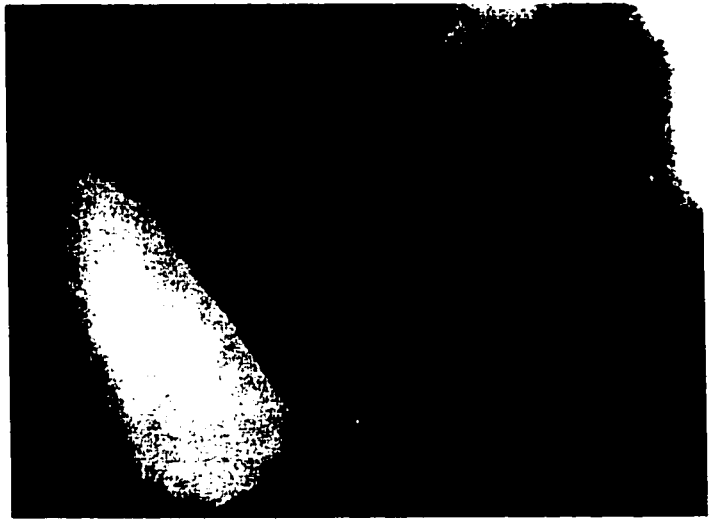
Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

ProQuest Information and Learning  
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA  
800-521-0600

UMI<sup>®</sup>







Origine et fin : méthode(s)  
À partir et autour des *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard

André Habib

Mémoire de maîtrise  
présenté à  
l'École de cinéma Mel Hoppenheim

comme exigence partielle au grade de  
Maîtrise ès Arts  
Université Concordia  
Montréal, Québec, Canada

Décembre, 2001

© André Habib, 2001



National Library  
of Canada

Acquisitions and  
Bibliographic Services

395 Wellington Street  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

Bibliothèque nationale  
du Canada

Acquisitions et  
services bibliographiques

395, rue Wellington  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

*Your file Votre référence*

*Our file Notre référence*

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-68510-1

Canada

## Sommaire

Origine et Fin : Méthode(s).

À partir et autour des *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard.

André Habib

Ce mémoire propose d'élucider la question de l'origine et de la fin, telle qu'elle apparaît dans les huit épisodes des *Histoire(s) du cinéma* (1987-1997) de Jean-Luc Godard, ainsi que dans d'autres œuvres du même réalisateur. Nous analysons, d'un point de vue philosophique et historiographique, la méthode, les techniques et les réflexions qui précèdent, président et portent ces *Histoire(s) du cinéma* en insistant sur ce que nous appelons l'Avant et l'Après, soit deux potentialités qui s'échangent, se déplacent et se télescopent tout au long de l'œuvre. Aussi, montrons-nous que l'origine et la fin s'y présentent sur un double horizon, à la fois comme perte et reprise, deuil et survivance, mort et réinvention, recherche du cinéma à l'aune de sa disparition, retour à l'origine comme défi devant la mort et tribut payé aux morts. Les *Histoire(s)* se présentent à la fois comme écriture d'histoire, travail de mémoire, et pratique de montage. Ces trois modalités se suppléent et se relaient, et nous tentons d'en faire l'économie, à partir de certaines thèses de Foucault, Benjamin et Deleuze. Nous expliquons les présupposés épistémologiques spécifiques au travail de Godard, en tant qu'historien-archéologue, en pensant les rapports entre l'histoire et la mémoire, et en montrant comment une redéfinition de l'histoire par la mémoire passe par une nouvelle intelligence du montage. C'est par le biais de ces trois modalités de la recherche que nous posons la question du retour, à la fois comme rédemption, recommencement et acte de résistance, fondée sur une foi en la capacité de l'image à nous restaurer une croyance en ce monde-ci.

## Abstract

Origin and death: method(s)

In and around Jean-Luc Godard's *Histoire(s) du cinéma*

André Habib

This master's thesis explores the question of origins and death in Jean-Luc Godard's *Histoire(s) du cinéma* (1987-1997). Methodologically, technically, and conceptually, the philosophical and historiographic perspectives offered in *Histoire(s)* are shown to reside on the "Before" and "After" : two potentialities that are in perpetual exchange, displacement and convergence throughout the work. The dichotomy of birth and death is explained in terms of loss and survival, search for cinema in the wake of its disappearance, return to the origins as a way of defying death and paying tribute to the dead.

*Histoire(s) du cinéma* is analysed as a "writing" of history, a "process" of memory, and a "practice" of montage. These three modes cross-fertilize each other and the nature of their exchanges is explored, using certain concepts from Foucault, Benjamin and Deleuze. The epistemological presuppositions of Godard's work are analysed from a "historical-archeological" point of view which investigates the relationship between history and memory, and shows how a redefinition of history through memory is undertaken, in *Histoire(s)*, by a renewed conception of montage. In particular, the question of the return to the origins is addressed both as redemption and as an act of resistance, based on the belief in the image's capacity of restoring a belief in this world.



*In memoriam Eugenie Tewfik Habib*

## Remerciements

Je désire, en premier lieu, remercier chaleureusement mon directeur de mémoire et de conscience, Monsieur Martin Lefebvre, qui m'a été d'un secours et d'une aide précieuse tout au long de la préparation et de la rédaction de ce mémoire. Je ne pourrais non plus me permettre de taire quelques remerciements à l'endroit de ma famille, Caroline et Nader Habib, Claudine et Albert Tewfik, ainsi qu'à mes compagnons de fortune et d'infortunes, qui m'ont soutenu et supporté durant ces «heures lentes et difficiles». Un merci particulier à Dominique Ethier et Valérie Gariépy, pour le travail de mise en page, aux membres du jury qui ont accepté d'évaluer ce mémoire, et à Simon Galiero et Nicolas Renaud, qui, un soir d'été, m'ont invité dans les bureaux de *Hors-Champ* pour visionner «un Godard».

«Hélas, en avant!»

(Dany le Rouge, cité par Jean-Luc Godard)

## Table des matières

**Origine et fin : méthode(s)**  
**À partir et autour des *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard**

	page
<b>Introduction.</b>	
<i>Histoire(s) du cinéma: Problèmes préliminaires</i>	1
<b>Chapitre 1. De l'origine et de la fin: le cinéma retrouvé</b>	19
1.1. Premières impressions	19
1.2. Première variation sur l'origine du monde (épisode 4a)	20
1.3. Autres variations sur <i>L'Origine du monde</i>	24
1.3.1. <i>Hélas pour moi</i> : l'origine à la limite du visible	25
1.3.2. <i>L'Origine du XXI<sup>e</sup> siècle</i> : les deux XX <sup>e</sup>	28
1.3.3. <i>Histoire(s) du cinéma 2a</i> : origine et fin du monde	30
1.4. Élargissement de la question de l'origine et de la fin (l'Avant et l'après)	34
1.5. Connaissance du cinéma	35
1.6. À la recherche du cinéma	37
1.7. Le premier film	48
1.8. L'image première	50
1.9. Retour au pays natal ( <i>autoportrait en décembre</i> )	53
<b>Chapitre 2. Fondements de la question de l'origine et du problème de la mort dans les <i>Histoire(s) du cinéma</i></b>	56
2.1. Approches de la mort	56
2.2. L'Avant, l'Après: rhizomes	57
2.3. Origine et histoire	62
2.4. Critique foucaldienne et nietzschéenne de l'origine	65
2.5. Archéologie foucaldienne	67
2.6. <i>Histoire(s)</i> archéologiques?	70
2.7. «Faire une description précise de ce qui n'a jamais eu lieu»	74
2.8. Trois propositions	76
2.9. Une machine qui remonte le temps: mémoire et histoire	77
2.10. Godard: archéologue, chiffonnier, monteur	80
2.11. Retour sur l'origine et la mort	86
<b>Chapitre 3. Origine et pratique des <i>Histoire(s) du cinéma</i></b>	89
3.1. Génèse, évolution, méthode	89
3.1.1. Discours d'une méthode: Les conférences de Montréal	90
3.1.2. Méthodologie: archéologie, biologie, échographie	95
3.2. La forme sérielle	99
3.3. La méthode du "entre"	104
3.3.1. Deleuze et la question du "ET"	104
3.3.2. Télésopage: de l'interstice à l'image	111
<b>Chapitre 4. De l'origine et de la fin dans les <i>Histoire(s) du cinéma</i></b>	118
4.1. Le travail de l'historien et les origines du cinéma: préambules	118
4.1.1. Les homonymies de l'histoire	118
4.1.2. Quelles histoires	119
4.1.3. Origine(s) du cinéma	121

4.1.4. Les origines déplacées du cinéma	122
a. La filière Cros-Marey	124
b. Splendeur et misère	127
c. L'histoire des deux frères	128
d. Sans avenir	132
e. naissance du cinéma	135
4.1.5. De quelques autres manifestations de la naissance et de la mort	137
a. Poncelet-Baudelaire	138
b. Manet	140
c. Médecine: le cinéma et les industries de la mort	141
d. Invention du noir et blanc: deuil et rachat	142
e. D'un train, l'autre	144
4.2. Tombeau pour le cinéma. Tombeau pour le siècle	153
4.2.1. Première image / Premier spectateur	153
4.2.2. Tribut aux morts. Musée Vivant	158
a. Deuil ou mélancolie	160
b. De la résurrection et de la rédemption (du réel)	161
4. 3. Rédemption, recommencement, résistance	162
<b>Conclusion</b>	165
<b>Bibliographie</b>	168

## Table des illustrations

Toutes les illustrations comprises dans ce mémoire sont tirées de l'ouvrage suivant: Godard, Jean-Luc, Histoire(s) du cinéma. Paris: Gallimard-Gaumont, 1998.

Les numéros de pages et les numéros de volume correspondent à ceux de cet ouvrage. Nous indiquons aussi l'épisode des *Histoire(s) du cinéma* dans lequel cette image apparaît.

- Fig. 1.1; 1.2. *Histoire(s) du cinéma*, épisode 1a, vol. 1, p.12.  
 Fig. 2. *Histoire(s) du cinéma*, épisode 4a, vol. 4, p.25.  
 Fig. 3. *Hélas pour moi*, *Histoire(s) du cinéma*, épisode 4b, vol. 4, p.172.  
 Fig. 4. *Histoire(s) du cinéma*, épisode 2a, vol. 2, p.86.  
 Fig. 5. *Histoire(s) du cinéma*, épisode 2a, vol. 2, p.91.  
 Fig. 6. *Histoire(s) du cinéma*, épisode 3a, vol. 3, p.4.  
 Fig. 7. *Histoire(s) du cinéma*, épisode 4b, vol. 4, p.269.  
 Fig. 8.1 - 8.3. *Histoire(s) du cinéma*, épisode 4b, vol. 4, p.207.  
 Fig. 9.1; 9.2. *Histoire(s) du cinéma*, épisode 1b, vol. 1, p.240.  
 Fig. 10.1; 10.2. *Histoire(s) du cinéma*, épisode 1b, vol. 1., p.227.  
 Fig. 11.1; 11.2. *Histoire(s) du cinéma*, épisode 1b, vol. 1, p.240.  
 Fig. 12.1; 12.2. *Histoire(s) du cinéma*, épisode 1b, vol. 1, p.250.  
 Fig. 13. *Histoire(s) du cinéma*, épisode 1b, vol. 1, p.231.  
 Fig.14. *Histoire(s) du cinéma*, épisode 3a, vol. 3, p.49.  
 Fig.15. *Histoire(s) du cinéma*, épisode 2b, vol.2, p.189.  
 Fig.16.1 - 16.4. *Histoire(s) du cinéma*, épisode 1b, vol.1, pp. 198-199.  
 Fig.17.1 - 17.4. *Histoire(s) du cinéma*, épisode 1b, vol.1, pp.200-201.  
 Fig. 18.1 18.2. *Histoire(s) du cinéma*, épisode 4b, vol.4, pp. 274-275.  
 Fig. 19. *Histoire(s) du cinéma*, épisode 1a, vol.1, p.17.

## Introduction:

### *Histoire(s) du cinéma. Problèmes préliminaires*

« Comment c'est? » Qu'il nous soit permis de dire, en commençant, que les propositions contenues dans ce mémoire sur les *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard, seront orientées vers la déclinaison de cette homophonie, empruntée à Samuel Beckett<sup>1</sup>. Entendre à nouveau: comment c'est? C'est poser au centre même du questionnement, le comment du commencement, le comment de l'origine, mais aussi « le comment de son quoi ». Cet énoncé en laisse entendre déjà plusieurs: « commencer ? », « comment est-ce fait ? », « comment ça s'est fait ? », « comment commencer ? » Dans le creux de cette question inaugurale se creuse donc une série d'interrogations qui constituent autant de centres d'indéterminations: la poser revient à dire que nous entendons adresser des réponses comme s'il s'agissait de questions et que pour répondre, partiellement et partialement, il nous faudra suivre au fil de l'œuvre les séries qui les traversent, retracer leurs origines. « Comment ça a commencé, au tout début ? », « Qu'est-ce qu'ils se sont dits, avant? », « Avant, pour moi, qu'y a-t-il ? » Ces questions, Godard leur fait subir de multiples variations, depuis *Sauve qui peut (la vie)* (1979) et jusqu'aux *Origines du XXI<sup>e</sup> siècle* (2000). L'explicitation de ces questions conduiront une bonne part de ce mémoire qui tentera de les approcher telles qu'elles se déploient dans l'œuvre, et tout particulièrement dans les *Histoire(s) du cinéma*.

Mais aussi cette question - comment c'est ? - se pose-t-elle à, et pointe-t-elle du haut, celui qui écrit : par où entrer dans l'écrit, quel sera le premier mot, le premier énoncé, par quoi doit-on commencer? Comment faire passer cet objet sur lequel on enquête dans le langage de l'enquête, afin de pouvoir commencer à dire « comment

---

<sup>1</sup> Beckett, Samuel, Comment c'est, Paris: Éditions de Minuit, 1961.

c'est »? Alors, comme s'il s'agissait de raconter une histoire, n'est-il pas avisé de commencer par le début, avant de remonter au commencement ?

### HOC OPUS / HIC LABOR EST

Les deux premiers cartons des *Histoire(s) du cinéma* disent d'abord ceci: HOC OPUS / HIC LABOR EST: « Cette œuvre, c'est le travail ». Dit autrement, suivre le fil de cette œuvre, c'est suivre le fil d'un travail : travail, peut-être, de toute une vie, à l'aune de quoi nous qualifions et quantifions une œuvre. L'œuvre, c'est le travail accompli, ou qui s'accomplit, ou qui va s'accomplir devant nos yeux. Quelle œuvre? Celle de Godard, peut-être, mais avant tout, celle-ci, ces *Histoire(s)*, qui sont peut-être le grand'œuvre de Godard. Et de quel travail est-il question? Nous dirons qu'il s'agit d'un travail qui se dessine triplement : travail d'histoire, travail de mémoire (sur de l'oubli), travail de montage. Ces trois *topiques* du travail ne sont pas étrangères les unes aux autres et nous aurons la chance d'élucider leurs multiples acceptions tout au long de ce mémoire. En tous ces cas, si œuvre et travail se suppléent, c'est aussi en renvoyant le spectateur à son propre travail devant cette œuvre de laquelle - et devant laquelle - il est saisi. Mais qu'en est-il de ce travail?

« Ne change rien, afin que tout soit différent.» «Ne va pas chercher tous les côtés des choses. Garde-toi une marge d'indéfini.»<sup>2</sup> Le spectateur des *Histoire(s) du cinéma* - et à plus forte raison celui qui s'adonne à un travail intellectuel sur cette œuvre - devrait plus d'une fois se répéter ces aphorismes, récités par Jean-Luc Godard, en *incipit* des *Histoire(s)*. Ces deux recommandations sont, en effet, autant des auto-suggestions de réalisateur, au moment d'entamer sa somme, que des remarques à l'attention des spectateurs. Une autre proposition apparaît aussitôt après, dans ces

---

<sup>2</sup> Sans doute une reprise, à peine modifiée, de deux recommandations de R. Bresson: «Sans rien changer, que tout soit différent»; «Ne pas montrer tous les côtés des choses. Marge d'indéfini.» (R. Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris: Gallimard, 1997, p.104.) Rappelons aussi cette phrase, tirée du *Guépard* (1963) de Visconti: «Il faut tout changer, afin que rien ne change.»



premiers moments des *Histoire(s)*, sur une image tirée de *Rear Window* (A. Hitchcock, 1954) (Jimmy Stewart à sa fenêtre), et une autre, extraite de *Mr. Arkadin* (O.Welles, 1955) (le dresseur de puces regardant dans sa loupe) : «QUE CHAQUE OEIL / NÉGOCIE POUR LUI-MEME».



Fig 11



Fig 12

Il n'existe sans doute pas de plus juste formulation pour dire le chemin que doit négocier chaque œil, et chaque conscience, à travers cet espace-palimpseste de sons et d'images que présentent les *Histoire(s) du cinéma*. Chacun, selon les marques que le cinéma a, ou n'a pas laissé en lui, est appelé à reconduire un travail d'interprétation, et ce, non en vue de trouver un sens enfoui, dont un chercheur d'or se voudrait l'herméneute, mais bien pour tracer, à la suite des traces laissées, à chaque fois, un nouveau *chemin qui ne mène nulle part*. Car, qui a fait l'expérience de ces *Histoire(s)* le sait très bien: cette œuvre que nous sillonnons, traversons, défrichons, apparaît très souvent aussi vierge et inconnue que lors de la première randonnée. Chaque parcours nous reconduit à un traitement différent de la même forêt. Peu importe où nous nous situons, nous y serons presque toujours à l'orée.

### **Emprise et Ouverture: *Histoire(s)* imprenables**

Dès lors, comment fait-on - ou devrait-on faire - l'expérience de ces *Histoire(s)* ? Y-aurait-il une bonne et une mauvaise façon de les traverser, de les aborder ? Comment, *effectivement*, nous rapportons-nous à cette œuvre qui ne semble exister que le moment

de son visionnement, qu'aussitôt après, quand vient le temps de dire ce qu'on a vu, de dire « comment c'est », les mots affleurent, les titres de films se confondent, les séquences nous reviennent en rafales discontinues, décousues ? Les images se sont-elles effacées en s'accumulant ? Quelques oppositions se démarquent, on se rappelle tel plan, tel son, tel enchaînement. Au deuxième, au troisième, au énième visionnement, nous réalisons que nous avons oublié que tel plan avait été placé après tel autre, que tel mot apparaissait sur telle image, que telle toile était superposée à tel photogramme, etc.

Les *Histoire(s) du cinéma* sont imprenables en ce sens-là: elles débordent toujours notre capacité de rétention. Il est impossible de *tout retenir*... c'est-à-dire de *retenir tout ce qu'on a vu*, en tant qu'objet que nous pourrions analyser à notre gré, dans le sage loisir de notre réflexion: le retenir simplement dans notre mémoire et en faire repasser le film. Si quelque chose en reste, parfois de façon obsédante, assurément ce n'est pas la même chose qui reste, *qui nous retient*, lors de chaque visionnement. La carte que nous dressons, les nouvelles connexions que nous faisons - que nous voyons s'opérer - n'ont-elles pas en cela quelque chose d'arbitraire ? Ce serait alors un arbitraire que l'auteur concède, que le réalisateur a prémédité. Cela ne rend pas ces tâtonnements moins vrais, moins réels puisqu'il n'existe pas de traitement unique. Accepter de s'attaquer aux *Histoire(s) du cinéma* serait - comme pour toute œuvre d'art bien comprise - accepter une marge d'indéfini, une impossibilité de couvrir tous les côtés des choses, reconnaître une part maudite, un surplus qui résiste. C'est aussi, plus simplement, comme admettre les multiples acceptions d'un mot. Faire l'expérience des *Histoire(s) du cinéma* consiste à admettre ce débordement, travailler à demeurer attentif à son travail, et accepter l'ouverture comme modalité spécifique de l'œuvre. Mais en quoi réside précisément cette ouverture? comment s'articule-t-elle, en elle-même, et pour le spectateur? en quoi révèle-t-elle la nature même des *Histoire(s) du cinéma* et du plan de son ordonnateur ?

Les *Histoire(s) du cinéma* sont composées de fragments d'œuvres cinématographiques, d'actualités, de textes, d'images, de sons, agencés en 4 chapitres de 2 épisodes chacun (1a, 1b, 2a, 2b, etc.), et selon un régime que nous détaillerons plus loin. La trame de ces *Histoire(s)*, ce sont donc les œuvres: celles qui ont marqué le cinéma et, plus largement, la mémoire de la peinture, de l'Histoire, des lettres, de la pensée en général (et celle de Godard en particulier). Godard n'est pas le premier à proclamer que les films faits naissent des films qui ont été vus. Mais peut-être est-il un des premiers à l'avoir montré, et surtout d'avoir montré de cette manière-là, les rêts qui lient de manière inattendue deux films, mais aussi une peinture et un poème, un film d'actualité et une pièce de musique, une toile et un événement historique, deux images, une image et un son, un son et un texte, etc. Dans la distance qui les rapproche, ils ouvrent un nouveau site d'intelligibilité, invu, impensé jusque là : Mumau et Minnelli; Renoir et Mizoguchi; Welles et Eisenstein; Stravinski et Vidor; Baudelaire et Laughton; Hugo et Goya; Giotto et Liz Taylor; Hitchcock et Hitler; Seurat et l'invasion allemande; Charcot et Griffith; Augustine et Lillian Gish; les camps de la mort et des images pornographiques. Qu'est-ce qui autorise de tels rapprochements, entre *Faust* (1926) et *the Bandwagon* (1953), *La Règle du jeu* (1939) et *Les amants crucifiés* (1955), entre *Touch of Evil* (1957) et *Ivan le Terrible* (1942/1944, 1945/1946), entre *l'Allegro* de la *Symphonie en trois mouvements* et *Duel in the Sun* (1947), entre *L'Invitation au voyage* et *Night of the Hunter* (1955), entre le plaidoyer hugolien et les *Atrocités de la guerre*, entre tel détail de fresque représentant *Marie-Madeleine* et *A place in the sun* (1951), *Rear Window* (1954) et un discours au balcon du Führer, tel *Pont de Courbevoie* et les bombardements de Paris, entre la banquise de *Way Down East* (1920) et les mardis de la Salpêtrière, des prisonniers faméliques derrière des barbelés et le grain noir et blanc de cette première pellicule portant la *graphie* de la prostituée ? Rien ne l'autorise, *a priori*. Tout l'autorise, *a posteriori*, quand, saisi par la distance qui les unit, on en saisit une proximité de sens. Ces deux images, ces deux sons, ces sons et ces images, écartelés par ce qui les

distingue, brillent d'autant plus que lorsque réunis, ils composent un réseau inouï. Plus exactement: ils livrent une image, une image neuve.

Ces images sont inscrites dans des réseaux complexes. Ces réseaux et la logique de leur sens, apparaissent au spectateur comme autant de chemins à parcourir, dans tous les sens à la fois et ce, différemment à chaque randonnée. La même forêt, des chemins différents. N'est-ce pas comme dans ce récit que relatait Freud, égaré dans une petite ville italienne, refaisant les mêmes chemins et se perdant à chaque fois, et par lequel il explicitait une des expériences du mot *unheimlich* : cette inquiétante familiarité<sup>3</sup>? Avec les *Histoire(s)* nous sommes aussi conviés à une telle expérience (même si elle ne possède pas les mêmes symptômes anxiogènes que dans l'expérience freudienne). Voir et revoir les *Histoire(s)*, c'est accepter de voir, à chaque fois, sur le même chemin, autre chose, qui nous est étranger et familier. C'est aussi éprouver une inquiétante familiarité devant ces films, ces toiles, ces textes, ces mesures musicales, que nous avons déjà côtoyées, mais qui reviennent, par déplacements, identiques mais nouveaux, à la fois présents (dans l'immédiat de la matière) et passés (enfouis dans une mémoire).

D'une personne à l'autre, et, même pour chaque personne, ces parcours ne se ressemblent jamais, bien qu'ils puissent à l'occasion se recouper, selon les sentiers de notre mémoire et les « négociations » que chaque œil accomplit pour lui-même. Il en restera donc toujours à défricher, non pas parce que l'œuvre est absolument impraticable, mais plutôt parce que l'ouverture, comme nous l'avons dit plus haut, en constitue la qualité propre. Au fond, c'est par excès de possibilités de pratiques qu'elle ne peut devenir praticable de façon univoque. Ces *Chemins qui ne mènent nulle part*, ne nous mènent pas *nulle part*, seulement ailleurs que nous croyions peut-être nous rendre. Ce ne sont pas des chemins justes. Ce sont juste des chemins.

---

<sup>3</sup> Freud, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté (Das Unheimliche)*. Essais de psychanalyse appliquée. Paris: Gallimard, 1971, pp. 188-189.

Donnons-nous maintenant le bénéfice d'un exemple, tiré du tout début du premier épisode (1a)<sup>4</sup>. Grâce à lui, nous serons en mesure de comprendre, avant d'en offrir plus loin la théorie, ce que nous appellerons la « mise en série ». Il sera possible de comprendre le travail d'une série de séries, les proliférations de sens auxquelles elles donnent lieu. Dans ce très court fragment, on retrouve un montage qui fait se juxter l'apparition de *Faust* devant Méphisto, dans le film de Murnau (1920), et la scène du cabaret / musical avec Fred Astaire et Cyd Charisse dans *The Bandwagon* (1953) de Minnelli. Sur la bande-son, on entend un extrait de *L'Année dernière à Marienbad* (1961): «Vous du moins, vous n'avez pas changé. - Vous avez toujours les mêmes yeux absents, le même sourire, etc.» Ce fragment des *Histoire(s)* peut être remarquable parce que ces films m'ont déjà marqué. En effet, lorsque nous remarquons tel passage, tel suite d'images et de sons, c'est souvent parce que nous nous rappelons les éléments disparates qui la composent. En les éveillant de ma mémoire où ils étaient tapis, les images et les sons de ces films me sont redonnées mais dans un autre contexte, ils viennent composer un autre texte qui les ranime selon de nouvelles coordonnées. Nous les reconnaissons, mais ils sont devenus autre: inquiétants et surtout éblouissants de familiarité.

Devant cette juxtaposition de *The Bandwagon* de Minnelli et du *Faust* de Murnau, il me revient à la mémoire que le *musical* qu'on met en scène dans le premier film est une adaptation moderne de *Faust*. Ce n'est peut-être pas ce trait qui m'avait marqué initialement, mais c'est celui-là qui me permet de traiter, pour l'instant, le télescopage de ces deux films. Il y aurait donc une première série « Faust », qui me permet de circuler entre ces deux extraits. La voix-off viendrait rajouter une nouvelle série: celle des apparitions / réapparitions (Le couple de *L'Année dernière à Marienbad* se retrouve-t-il ou

---

<sup>4</sup> Nous indiquerons de la manière suivante les renvois aux épisodes des *Histoire(s) du cinéma*: 1a, 2b, etc. Lorsque nous citerons des extraits plus long du texte des *Histoire(s)*, nous renverrons à la pagination des livres qui accompagnent la bande-son, publiée par ECM.

se trouve-t-il?). Ainsi, selon cette seconde série, il s'agirait moins du *Faust* comme adaptation du conte, mais du motif de l'apparition / réapparition: *Faust* apparaissant / réapparaissant dans le film de Murnau, la femme faustienne en rouge, qui disparaît dans un nuage, puis reparaît dans un cabaret, dans la séquence du film de Minnelli, et du jeu de la rencontre / retrouvaille dans l'espace-temps labyrinthique du film de Resnais. Mais si je m'attarde à ces différents signes, c'est soudain l'aphorisme de Bresson en *incipit* du chapitre qui me revient («Ne change rien afin que tout soit différent») et qui vient se lier à la phrase récitée par le personnage de Resnais/Robbe-Grillet: «Vous, du moins, vous n'avez pas changé.» Dès lors, projetées hors de leur contexte, ces deux propositions se dotent d'un tout autre sens: ce sont peut-être ces images de cinéma, telles qu'elles nous réapparaissent, qui n'ont pas changées, et qui, en ne changeant pas, malgré la distance, deviennent différentes ; ce sont peut-être des retrouvailles avec le cinéma, qui nous apparaît, inchangé, mais transfiguré: «le cinéma retrouvé». Et il semble que ce ne soit pas seulement le cinéma que nous ayons retrouvé, mais le temps, le temps «en-lui même»... Et peut-être n'est-ce pas par hasard que ce soit un extrait du film de Resnais qui apparaît à cet instant, et qui réapparaîtra à différents moments des *Histoire(s)*. *Marienbad* est un film-emblème, non seulement d'un certain cinéma *Nouvelle Vague-Rive-Gauche*, mais d'un cinéma opérant dans ce nouveau régime du temps et de la mémoire, de l'image et du récit, où coexistent toutes les «nappes du passé» et les «pointes du présent», où se lient une série de mondes possibles qui se réunissent, se confondent, s'espacent. Et c'est précisément dans ce régime des images et des sons que viennent s'inscrire les *Histoire(s)*. Il n'est plus possible de dire *avant* et *après*, si ce n'est qu'en disant: «un *avant* "plus" un *après* » donnent, dans l'espace de leur coexistence *présente*, quelque chose: une vision, une idée, une relation, une image.

Or, que se passe-t-il si un fragment n'éveille rien dans ma mémoire? Délivé de la chaîne, isolé, sorti du circuit, je ne peux lui trouver de justification par l'œuvre dont il est issu, ou encore- s'il s'agit d'une image d'actualité ou encore d'une toile - par l'événement

qu'il représente, le peintre qui l'a signé. Est-il condamné à demeurer suspendu dans son absence de justification ? Ou n'était-ce pas là, au contraire, un piège qui enlève à l'œuvre de sa puissance et qui referme sur lui ce qu'il ouvre. Sans pouvoir identifier la source, il ne demeure pas moins là, parmi d'autres et éclairé par d'autres. La peinture d'un coucher de soleil existe avant d'avoir identifié un Manet, la peinture religieuse avant d'avoir reconnu Saint-Mathieu. De la même façon, ces hommes traversant la forêt, le dos courbé, et cette femme, devalant le côteau d'un bois, peuvent signifier sans être identifiés. Ce qui les lie pourrait être cette traversée d'un boisé, le noir et le blanc. À quelques signes on pourrait reconnaître un film français (les berets des hommes) et un film japonais (le kimono de la femme). Une pratique : la chasse; un semblant d'intrigue : une femme poursuivie. Il serait peut-être possible de lier ensemble, dans leur montage parallèle, ces deux fragments d'actions, et en ouvrant un peu plus le rayon de mon enquête, regarder ce qui est venu avant, ce qui vient après et filer d'autres embranchements. Il ne s'agit pas nécessairement d'y reconduire une chaîne narrative (ces hommes poursuivent cette femme), mais de voir ce qui se trame *entre* ces deux images, ces deux potentiels. Et peut-être qu'*entre* les deux file quelque chose qui est au-delà, et de l'une et de l'autre, qui n'est ni l'explicitation d'un trait formel (le noir et blanc), ni même d'un trait historique (comment penser en même temps le cinéma français et japonais des années 40): ce qui traverse avant tout ces deux images, c'est leur appartenance à un même temps, celui du cinéma.

### **Retrouver le temps du cinéma**

Lorsque sur un carton, nous lisons: «Le cinéma retrouvé» (2a), nous ne pouvons y lire autre chose, ni non plus, en reprenant la phrase de Blanchot, une des dernières des *Histoire(s)*: «Le cinéma n'était pas à l'abri du temps, il était l'abri du temps.»(4b)<sup>5</sup>. Le temps trouve refuge dans le cinéma, et les *Histoire(s)* seraient alors d'autant plus une

---

<sup>5</sup> *Histoire(s) du cinéma*, 4b, Munich: ECM New Series, vol. 4, p.65.

histoire du cinéma qu'elles développeraient, avec leur moyen propre, une théorie du temps, non plus considéré dans sa séquentialité, mais dans sa prégnance dans la mémoire.

À plus d'une reprise, sur un ton emprunté à une autre époque, Godard déclame: «Ce qui passe par le cinéma et en a conservé la marque, ne peut plus entrer ailleurs» (1b)<sup>6</sup>. Essayons d'expliquer un peu cet énoncé. Si nous avons été marqués, par tel film, telle séquence, tel photogramme. c'est peut-être parce que le réel auquel on a enlevé la vie pour le redonner, ensuite, à la vie, porte la double empreinte de cette marque, la frappe de ce rapt et de ce don. Le cinéma transfigure le réel qui passe par lui, non pas comme Berthe Morissot ou Pie XII, comme Montesquiou ou Richard III, qui, passant par la peinture, le roman ou le théâtre, ont subi une transformation esthétique. Devant un Manet, un Velasquez ou un Bacon, devant les écrits de Proust ou de Shakespeare, on ne nous redonne personne, on nous donne quelque chose. Redonner, c'est donner à nouveau, re-présenter tel quel et en bonne et due forme. L'oeil machinique, bêtement objectif, du cinématographe nous redonne, nous restitue un réel vivant, et en passant par l'émulsion, puis la projection, l'agrandit, le transfigure en lumière («Quand on va au cinéma on lève la tête et les acteurs sont plus grands que nous.»<sup>7</sup>) Une fois transfiguré, il ne peut plus rentrer ailleurs, il est prisonnier de ce qui l'emprisonne: le cinéma (est-ce pour cela que Godard fait revenir à plusieurs moments des extraits de *La Prisonnière du désert* de Ford?) Mais en tant que prisonnier du cinéma, il est possible de le libérer *par* le cinéma, en le restituant dans son détail, en l'arrachant du passé où il est enseveli, au récit dans lequel il était enchevêtré, en réeffectuant, purement et simplement, son pouvoir de transfiguration<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> Ibid, 1b, vol. 1, p.46.

<sup>7</sup> Jean-Luc Godard cité dans: Païni, Dominique, *La trace et l'aura. Le cinéma, un art moderne*. Paris: Cahiers du cinéma, 1997, p.159.

<sup>8</sup> Il faudrait évidemment nuancer et développer avec plus de rigueur le rapport entre la mimésis dans les arts traditionnels (peinture, littérature, etc.) et le cinéma, bref entre la représentation artistique et la "présentation" cinématographique.



Le cinéma, en se projetant dans le temps du spectateur l'attire et l'aspire, l'impressionne - je veux dire imprime des traits, des gestes, des noms, qui se meuvent dans l'esprit et s'agencent à mesure que nous avançons, pas à pas, le long du fil du film. Il fait appel à une intelligence narrative, qui est elle-même un composé de mémoire et d'imagination, de rétention et de montage. Ce qui se passe dans le film procède de ce qui s'est passé. Si nous voulons entendre correctement cette autre phrase qui apparaît dans les *Histoire(s)*, «le cinéma est le seul lieu où la mémoire est esclave» (1b), il nous faut demander de qui il est l'esclave ? Est-ce le projecteur qui est obligé de se souvenir de la caméra, la mémoire *du* cinéma qui est esclave du réel qu'elle fixe, ou est-ce encore le réel du spectateur qui, s'évadant en passant par le cinéma, relève des traces, devient esclave des traces qu'il a laissé en lui ? L'esclave c'est bien le contraire de l'affranchi, ou de l'évadé. Cela reviendrait à dire que la mémoire - qu'il s'agisse de celle du spectateur ou de celle du cinéma - ne peut s'affranchir de ce *qui l'a impressionné*, de ce *qu'il a impressionné* (selon le cas).

Le cinéma a *impressionné* - sur lui s'est imprimé - quelque chose: la splendeur et la misère, la grandeur et la décadence. Pour cette raison, il peut *montrer*, simplement avec ses moyens propres, à la fois la puissance d'Hollywood et les usines de rêve du communisme, l'Italie qui reconquiert le «droit de se regarder en face» et la France qui perd la face devant l'envahisseur (n'est-il pas dit que «l'armée allemande prit la France par derrière» ?), l'Allemagne hitlérienne et les éclairages de Nuremberg, mais aussi une fleur qui pousse et les premiers pas d'un enfant. Il en reste des traces. Il est à la fois la «mort à l'œuvre» et l'enfance de l'art, capable non seulement de capter l'une et l'autre, mais de retourner sur ses pas sans faire mourir celui ou celle qu'il tentait de sauver de la mort.

Le cinéma a laissé des impressions - a imprimé sa marque - sur tous ceux qui se sont laissés, à un moment, impressionner. Un verre de lait et un lion de pierre, un train balafrant l'horizon ou s'enfonçant dans un tunnel, une lame qui brille dans le noir, un pas de danse dans un cabaret enfumé ou un jeune homme courant sur la grève, et qui

s'arrête pour nous regarder. Dire, ou plutôt montrer ses *impressions* de cinéma, dans le bon sens du mot, reviendrait à redistribuer selon un certain nombre d'axes, de plans d'intelligibilité et de régimes associatifs, ces lieux de mémoire que sont les traces que le cinéma a laissé en nous. Les *Histoire(s) du cinéma* seraient la monstration de ces deux modalités de l'impression: montrer ce que le cinéma a imprimé, montrer ce que le cinéma a imprimé en nous. Et en montrant ce «quoi», réarticuler leur «comment» par des séries d'agencements et des agencements de séries. L'inquiétante familiarité que nous mentionnions plus haut participe *essentiellement* de ces différentes manifestations du retour.

### **Les *Histoire(s)* de et dans l'œuvre**

Mais cette inquiétante familiarité s'aborde aussi d'une autre manière. En visionnant les cassettes des *Histoire(s)*, les familiers de l'œuvre de Godard retrouveront une étonnante galerie de citations godardiennes, galerie qui s'est, à chaque film, accréditée de nouveaux noms, de nouveaux airs. De la même façon, il est souvent possible de suivre, de films en films, l'évolution d'une même question, même si elle subit à chaque fois un traitement particulier. Des plans de Fritz Lang (*Metropolis*, *Le Testament de Dr. Mabuse*), apparaissent dans *Allemagne année 90 neuf zéro* (1990), mais ils ne subissent pas la même analyse, bien qu'ils aient été prélevés sur le même corps. « Retrouver ce qui a été perdu » - cette question - apparaît dans *King Lear* (1986), *Hélas pour moi* (1993), et, sous une autre forme, dans les *Histoire(s)*. Ces huit épisodes nous offrent peut-être la visite la plus complète et la plus complexe de cette galerie, comme si toutes les images, tous les sons, tous les textes qui traversent l'œuvre, mais aussi toutes les questions, toutes les techniques, y ont trouvé leur place, tout en renégociant constamment cette place à l'intérieur même des *Histoire(s)*. Tous ces sons, toutes ces images, tous ces textes, continuent de devenir, et de devenir autrement. Le même plan, la même citation, la même musique, réapparaissent mais sont *re-vus* différemment, puisque ce qui vient avant et après en modifie le potentiel, puisqu'ils sont posés en relation avec

d'autres potentiels. Selon l'adage de Bresson: «Il faut qu'une image se transforme au contact d'autres images comme une couleur au contact d'autres couleurs.<sup>9</sup> »Ce n'est pas la matière qui a changé, mais sa relation avec la totalité dans laquelle elle est engagée.

Ces questions ne sont pas indifférentes au présent mémoire, puisque nous serons appelés, à plus d'une occasion, à déborder des *Histoire(s) du cinéma* et à considérer un ensemble d'œuvres qui, dans la constellation de celle-ci, l'informent et l'éclairent de différentes manières. Les *Histoire(s) du cinéma* ont été réalisées dans l'intervalle compris entre deux ou plusieurs films. Plusieurs d'entre eux y ont une place de choix, à mesure que les épisodes se préparaient (*Forever Mozart*, *Nouvelle Vague*, *Le Rapport Darty*, *2x50 ans de cinéma français*, *Les Enfants jouent à la Russie*, *Hélas pour moi*, *Allemagne année 90 neuf zéro*). Godard a souvent appelé de ces vœux des annexes, des notes, des chapitres virtuels qui viendraient compléter les quatre qui composent déjà les *Histoire(s)*, et d'ailleurs plusieurs de ces entre-films semblent parfois comme des commentaires, ou des manières de prolonger un questionnement entamé ou qui y a été poursuivi plus tard. Que les films faits entre 1988 et 1998 constituent des annexes aux *Histoire(s)* ou l'inverse (ce qui est tout aussi plausible), est peut-être un faux problème. Ce qu'il faut voir, c'est que toutes ces œuvres sont engagées dans une pratique du sens, et qu'elles s'alimentent mutuellement. De la même manière, depuis les tout débuts, les œuvres de Godard ont été portées par des textes, des musiques, des pratiques discursives diverses, agencées de telle sorte qu'elles ont fait parler, à chaque fois différemment, l'Histoire par les œuvres, et les œuvres par l'histoire dans laquelle elles s'inscrivaient.

Mais les *Histoire(s)*, nous proposent-elles vraiment une *introduction à une véritable histoire du cinéma, la seule la vraie*? Ne s'agit-il pas plutôt d'une histoire du cinéma *par* l'histoire des films de Godard? Cette soi-disant « histoire du cinéma », n'est-

---

<sup>9</sup> Bresson, Robert, *Notes sur le cinématographe*, *op.cit.*, p.22.

elle pas, au fond, qu'un film de Godard? Pourrions-nous prétendre par ailleurs que les *Histoire(s)* sont, somme toute, trop autobiographiques pour être considérées sérieusement dans leur dimension historique ?

Bio-graphie, est, à la lettre, écriture (graphe) de la vie (bios). Autobiographie, certes: écriture de sa propre vie, mais d'une vie propre qui n'a d'histoire que dans la mesure où elle a été traversée par le cinéma: «s'il n'y avait pas le cinéma, je ne saurais pas que j'ai une histoire, en tant que moi»<sup>10</sup>, confiait Godard à Serge Daney. Faire sa propre histoire reviendrait alors à faire l'histoire du cinéma, telle que vécue par un individu, mais offerte en partage, de telle sorte que, suivant Deleuze, ce ne serait pas «son affaire privée», mais l'histoire *d'une* vie qui en va de la vie, qui devient une manifestation *de la vie elle-même*<sup>11</sup>. Vie, peut-être aussi, d'un *homme ordinaire de cinéma*, selon l'heureuse expression de Jean-Louis Scheffer<sup>12</sup>.

Ceci étant dit, cette œuvre est toutefois indéniablement une œuvre de Jean-Luc Godard, cinéaste, puisqu'il est proprement impossible de séparer les ambitions des *Histoire(s)* du devenir cinématographique de leur ordonnateur (ce qui, au contraire, pourrait être dit des projets d'histoire de Martin Scorsese, d'Agnès Varda ou du travail de Bertrand Tavernier sur les films *Lumières*). Il suffirait de relever tous ces tropes qui sont autant de lieux communs du cinéaste, depuis les années 80 et qui construisent la trame des *Histoire(s)*: telle mesure de musique, de Stravinski, de Bartok, de Beethoven, de Pärt ou de Leonard Cohen (*Prénom : Carmen*, *Allemagne année neuf zéro*, etc.), les croassements de corneille, ces images de pellicule qui défilent, de pellicule qu'on coupe ou qu'on colle (*Puissance de la parole*, *King Lear*, *JLG/JLG*), des textes d'auteurs aussi divers que Broch, Faure, Baudelaire, Reverdy, Malraux, Lautréamont, Saint-Paul (*Soigne*

<sup>10</sup> Godard, Jean-Luc, *Godard par Godard*, [tome 2], ed. Alain Bergala, Paris: Cahiers du cinéma, 1998, p.161.

<sup>11</sup> Deleuze, Gilles, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze, Entretiens avec Claire Parnet* [VHS].

<sup>12</sup> Scheffer, Jean-Louis, *L'homme ordinaire du cinéma*, Paris: Cahiers du cinéma, 1997.

ta droite, *King Lear*, *JLG/JLG*, *Hélas pour moi*, etc.), des peintres, Vermeer, Velasquez, Goya, Renoir (*Passion*, *Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma*), des philosophes, Wittgenstein, Heidegger, Hegel (*Allemagne année neuf zéro*, *Nouvelle Vague*), etc. Ceci, sans rien dire de ces extraits de films qui, comme des litanies, apparaissent dans ces films depuis plusieurs années.

### ***Histoire(s): retour à l'origine et tombeau***

Il appert dès lors que ces *Histoire(s) du cinéma*, et toutes les œuvres qui ont été faites depuis le début des années 80, ont été élaborées par Godard en avançant vers un horizon, parfois confus, mais toujours clair quant à son sens. En se projetant en avant, c'est peut-être comme cet Ange de l'Histoire, dont parle Benjamin, en gardant les yeux tournés vers ce qu'il quitte; et s'il avance, c'est aussi pour mieux retourner sur ses pas<sup>13</sup>: perfectionner des techniques qui s'élaborent depuis ses années vidéo ; revisiter ses propres œuvres, les confronter entre elles et avec d'autres (films, textes, tableaux) qui parfois éclairent leur genèse; revenir sur une histoire (celle du XXe siècle, celle du cinéma) qu'il a traversée mais qui lui aura aussi permis d'exister (en tant que cinéaste, en tant qu'être historique) ; retourner sur sa mémoire de cinéphile, voisine de sa mémoire de lecteur, de mélomane et d'admirateur d'art ; retourner aussi à ce « pays natal », qui le hante depuis *King Lear* - et peut-être même avant -, qui serait, entre autre, l'origine (en tant que possible ou potentiel) du cinéma ; revenir sur le lieu des crimes perpétrés dans ce siècle, contre et par l'Humanité ; effectuer un retour, enfin, à cet « Avant », site originaire (la maison de la mère, l'origine du monde, le chaos originel, le lieu de la première image, temps du Verbe, etc.) vers quoi toute son œuvre me semble pointer depuis vingt ans, et dont le présent mémoire tentera de faire l'économie.

---

<sup>13</sup> Benjamin, Walter, *Sur le concept d'histoire. Œuvres III*. Paris: Gallimard, 2000, p. 434.

Les *Histoire(s) du cinéma* seraient - mais pas exclusivement - un retour au lieu même d'une pratique de cinéma (cinéphilique, critique) qui le fit *naître* en tant que cinéaste. Par ailleurs, elles constituent, à leur manière, son *Tombeau*. Il faut bien comprendre que ces deux dimensions ne s'excluent pas. Si Godard n'a cessé de faire le deuil du cinéma, c'est afin de ranimer, par-delà sa mort paradoxale (rétroactive, annoncée, consommée, déclinée), sa vocation de rédemption du réel; c'est afin de mieux lui faire retrouver son enfance, et lui permettre (à lui, Godard, mais peut-être au cinéma en entier) de re-commencer à zéro en suivant les traces de son origine perdue. Il nous serait possible d'affirmer dès lors que l'enjeu principal de cette pratique se situe entre un retour vers une origine fantasmée et un imaginaire de la fin. Le propre des fantasmes et de l'imaginaire est d'avoir des frontières souples, et des assignations multiples. Ce sont sur ces frontières, et en suivant la multiplicité de ces assignations, que nous entendons faire transiter les thèses de ce mémoire.

### **Structure et horizon**

Dans le premier chapitre, nous aborderons le motif de l'origine du monde, tel qu'il se manifeste chez Godard dans un certain nombre d'œuvres récentes. Nous montrerons à quel point ce motif, dès qu'il se manifeste, fait surgir, dans une proximité extrême, un autre motif, celui de la mort, de la fin. Nous étudierons ensuite, à partir de certains morceaux choisis, les fondements et les implications de la question de l'origine et de la mort dans l'œuvre de Godard, d'un point de vue critique, philosophique, biographique et historique, en insistant sur le fait que l'origine et la fin, ont toujours pour enjeux une recherche du cinéma, en impliquant différentes figures du *retour*.

Dans le second chapitre, nous approcherons la question de l'origine et de la mort d'un point de vue philosophique, et tenterons de voir dans quel type d'histoire le projet de Godard pourrait s'inscrire. Pour cela, nous nous servirons de certains concepts clés de

Nietzsche, Benjamin et Foucault, qui nous permettront de mettre de l'avant les dimensions archéologiques et généalogiques des *Histoire(s)*, telles qu'elles se fondent sur un *devenir-avant*, et appelant une nouvelle topologie rhizomatique de l'origine.

Les deux derniers chapitres sont entièrement consacrés aux *Histoire(s) du cinéma*. Dans le troisième chapitre, nous retracerons la genèse, l'évolution et la mise en application de la méthode des *Histoire(s)*, en suivant de près certaines thèses et certaines notions de Deleuze, contenues dans *L'image-temps* (série, interstice, *entre*)<sup>14</sup>. Enfin, dans le quatrième chapitre, nous nous demanderons comment Godard présente l'origine du cinéma dans les *Histoire(s)*, nous aborderons la figure du premier spectateur, et nous investirons les notions de tombau, de résurrection et de rédemption, eu égard à ces questions de l'origine et de l'imaginaire de la fin.

Nous offrirons, en guise de conclusion, un retour sur les thèses et les arguments contenus dans ce mémoire, et aborderons sommairement la question de la résistance godardienne, et la possibilité de restituer, par le cinéma, une croyance au monde (en le filmant).

Les propositions que nous avançons ici ne seront ni sourdes ni aveugles aux travaux et aux recherches qui ont été entrepris sur les *Histoire(s) du cinéma*. C'est, à bien des égards, dans les sillons qu'ont tracés, entre autres, Jacques Aumont<sup>15</sup> et Alain Bergala<sup>16</sup>, dans leurs articles et leurs ouvrages respectifs, que nous aimerions proposer les idées contenues dans ce mémoire à l'intelligence et à la curiosité du lecteur. En temps opportun, nous leur ferons appel, ainsi qu'aux arguments de James S. Williams<sup>17</sup>, Michael

---

<sup>14</sup> Deleuze, Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris: Éditions de Minuit, 1985.

<sup>15</sup> Aumont, Jacques, *Amnésies: Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, Paris: P.O.L., 1999.

<sup>16</sup> Bergala, Alain, *Nul mieux que Godard*, Paris: Cahiers du cinéma, 1999.

<sup>17</sup> Williams, James S., *The Signs amongst us: Jean-Luc Godard's Histoire(s) du cinéma*. *Screen*, The Godard Dossier, 40-3 (1999): 306-315.

Temple<sup>18</sup>, de Michael Witt<sup>19</sup>, et bien d'autres encore, qui ont tous, à leurs manières, informé les recherches et les réflexions contenues dans ce mémoire.

---

<sup>18</sup> Temple, Michael et James Williams, Cinema Alone, Amsterdam: Amsterdam Univ. Press, 2000.

<sup>19</sup> Witt, Michael, *On Gilles Deleuze on Jean-Luc Godard: An Interrogation of "la méthode du ENTRE"*. Australian Journal of Film Studies, Special issue on French Cinema, 36-1 (1999): 110-124 ; Witt, Michael, *The Death(s) of cinema according to Godard*, Screen, The Godard Dossier, 40-3 (1999): 306-315.



## Chapitre 1. À la recherche du cinéma (le cinéma retrouvé)

### 1.1. Premières impressions

Quiconque s'emploie à un travail de recherche de longue haleine sur un objet donné est un sujet écartelé, puisqu'il est pris entre deux temps. Le temps de la première impression, et le temps de la recherche proprement dite. La recherche devrait permettre l'approfondissement de ce qui n'est, au fond, qu'une simple brèche, l'institution d'une possibilité, d'une *envie de*, qui saisit l'individu à un moment donné de son expérience. C'est le temps de la recherche qui, par le biais de l'institution d'un et du savoir, accordera force et crédibilité à cette impression. Entre la première impression et ce travail de l'institution, il n'est pas rare qu'on perde de vue la première au profit de la seconde. Il arrive qu'on rejette comme enfantin ce qui nous avait initialement pointé dans l'œuvre, qu'à la suite de lectures, qu'au fil d'une réflexion, notre pensée se raffine et s'accommode bien de nouveaux contenus, de nouvelles avenues. Mais il arrive aussi parfois que devant la somme et la qualité du savoir qui s'est égréné autour de ce dont on désirait traiter, on ploie sous l'intimidation, notre dire s'opacifie, et avec lui, la nécessité de penser avec l'objet de notre élection. Si ce dernier a tendance à nous élire, parfois, autant que nous l'élisons, il ne va pas de soi de lui demeurer toujours fidèle. Or, «il n'est pas d'autre solution que la fidélité» (4b)<sup>1</sup>.

Au cours de mes approfondissements successifs des *Histoire(s) du cinéma*, un goufre de plus en plus profond se creusait et m'éloignait de cette première impression, celle qui m'avait donné l'intuition vague mais convaincue, de vouloir en découdre avec cette œuvre. Ce n'est qu'en retrouvant cette première impression, dessous l'amoncellement de livres, d'articles, d'avis, que l'urgence de son insistance put faire force d'hypothèse. Il s'est agi de remonter le long cours des visionnements et des réflexions pour retrouver le site initial que l'œuvre a ouvert, le lieu et le moment précis où

---

<sup>1</sup> Godard, Jean-Luc, *Histoire(s) du cinéma*, op.cit., 4b, vol. 4, p.52.

cela s'est produit. C'est en ce sens qu'il nous faut entendre le terme «impression»: cela qui, dans une œuvre, a point le spectateur ou le lecteur, et qui se révèle sous deux formes. C'est d'abord ce qui s'est imprimé, qui nous a empreint, qui a laissé sa trace dans notre mémoire. C'est aussi ce qui a une fonction génératrice, ce qui a généré, dans son mouvement suspendu, un désir. Retrouver une impression, c'est un peu retrouver une origine, compris comme site de mémoire, comme pli dans le temps, qui engendre *autre chose* que lui-même.

Avant d'aborder les sous-sections de ce chapitre, je me permets donc cet *aparte*, qui cherchera à décrire et analyser cette impression, ressentie lors d'un premier visionnement des *Histoire(s) du cinéma* et qui est, à bien des égards, à l'origine du présent travail. C'est à l'incipit de l'épisode 4a des *Histoire(s)* que nous nous tournerons, et plus précisément à une image que nous isolerons pour les fins de l'exposé, et qui servira d'image *motrice/matrice* pour tout le mémoire.

## 1.2 Première variation sur l'origine du monde (épisode 4a)

L'épisode 4a des *Histoire(s)* est construit à partir d'une pièce pour violon de Giya Kancheli, *Abii ne viderem*<sup>2</sup>, et contient, entre autre choses, une lecture d'un texte de Denys de Rougement, *Penser avec les mains*, un hommage à Alfred Hitchcock, et un texte de Faure sur Rembrandt, lu par Alain Cuny. Ce n'est toutefois pas à ces portions de l'épisode que je m'attarderai, mais à une image qui apparaît, pendant quelques secondes seulement, au tout début de ce chapitre.

Le début de l'épisode se distribue entre des cartons indiquant les titres des différents chapitres, des images de femmes (Woolf, Colette, Arendt, etc.), un texte de Paul Valéry, lu à demi-voix, et une série de photogrammes, montés en clignotement.

---

<sup>2</sup> Kancheli est un compositeur géorgien, exilé de sa patrie, et dont toute l'œuvre peut être perçue comme une longue litanie sur l'exil, l'abandon et la solitude. Le titre de sa pièce, *Abii ne viderem*, «je me détourne afin de ne pas voir», exprime paradoxalement un certain refus de voir la catastrophe de ce siècle, tout en renvoyant à cette tâche même, qui est de voir ce qu'on ne peut regarder.

Après un carton indiquant, CHAPITRE 4A, Godard coupe à une scène en couleur de *Sayat Nova* (Paradjanov, 1968), où l'on voit des pieds de femme glisser sur un tapis sur lequel on verse de l'eau. On coupe ensuite à un dernier carton: LE CONTRÔLE DE L'UNIVERS. Sur la bande-son, on maintient une note de violon, à peine audible, qui soutient les images tirées de *Sayat Nova*. Après que l'intitulé ait disparu, on passe à une image qui, longtemps, trouble la vue.



Fig 2

Cette image est difficile, au premier abord, à distinguer. Sortant de l'ombre, d'une ombre granuleuse, striées de marques sur la pellicule, dans le coin inférieur gauche on voit apparaître le haut d'une cuisse de femme, entrouverte, à peine éclairée, et une main (sans doute d'un homme) s'enfonçant dans le noir, entre ces cuisses, au centre de l'image, puis, le contour d'un visage, à peine visible, décentré vers la droite. Le geste a été ralenti au point de sembler fixe, le mouvement est décomposé, traversé de légères secousses lumineuses. La lumière éclaire tout juste la scène d'une bande claire, tendant vers un gris qui risque à tout moment de plonger dans l'obscurité. L'image est modelée par le ralenti, par l'équilibre hésitant de ce halo, par le geste ambigu de cette main, disparaissant et réapparaissant de l'ombre, par cette cuisse immobile. Cette image ne

donne pas son nom. C'est à peine si elle semble avoir été filmée, tant le grain de la pellicule a transfiguré les corps. Anonyme, impersonnelle, effleurant l'invisible, cette image semble sauvée d'un passé auquel elle ne nous renvoie qu'en l'annulant, sauvée d'un temps sans date, d'une émulsion secrète. Vouée à un tout autre usage - il doit s'agir d'un film pornographique datant du début du siècle - elle s'inscrit, tremblante, au début de ce chapitre. Cette image me semble contenir et résumer dans une condensation extrême, le titre de cet épisode: *Le Contrôle de L'univers*. La concomitance de ce titre et de cet image m'ont amené, irrésistiblement, à y voir quelque chose qui appartiendrait à *l'origine du monde*, à une impression de l'origine (via le tableau de Courbet): suspendue, au seuil de sa disparition, apparaît une origine maintenue tout juste par une note musicale, par un filet de lumière, par le geste d'une main tendue et touchant, au centre, un point d'obscurité, une nudité pure. Cette image revendique son mystère: que fait l'homme, la femme, de quelle époque date ce film, qui en ont été les spectateurs ? De toute évidence, ce qui s'y joue, se joue ailleurs. Le ralenti, l'absence quasi-complète de luminosité, transforment cette scène sexuelle en une gravure ou une eau-forte, fortement contrastée, totalement désérotisée, réduite au plus simple tracé de la graphie cinématographique: ce n'est pas la crudité de l'acte qui nous bouleverse, mais la puissance de son évocation.

Ce geste "obscène" est transfiguré en geste de création. C'est cette main tendue, œuvrant au lieu même de *l'origine du monde*, qui évoque toute tension créatrice: le seuil de sa possibilité, la limite au-delà de laquelle elle se confond avec l'invisible, le mystère d'une naissance et d'une conception à la fois: «naissance du visible qui se dérobe encore à la vue.<sup>3</sup>» Se mêle dans ce geste, en surface anodin, à la fois une référence picturale (*L'Origine du Monde* de Courbet), une référence au geste du gynécologue qui aide à l'enfantement, au travail de l'artiste qui «pense avec ses mains», à «l'esprit qui

---

<sup>3</sup> Deleuze, Gilles, Cinema 2. L'Image-Temps, Paris: Minuit, 1986, p.262.

manifeste sa présence»<sup>4</sup>. Entre l'origine du monde et le contrôle de l'univers, c'est tout le programme (et le drame) de l'Art qui s'illumine.

«Ce qui plonge dans la lumière est le retentissement de ce qui submerge la nuit / ce que submerge la nuit prolonge dans l'invisible ce qui plonge dans la lumière,» lira Alain Cuny, plus loin dans l'épisode<sup>5</sup>. Mais cette évocation de la lumière, de la nuit, et de leurs échanges réciproques (à propos de Rembrandt/cinéma), nous est déjà révélée, épurée, dans ces quelques secondes d'images. La simplicité du dessin, conjuguée à la puissance de son défilement, nous conduit à ce que j'aimerais appeler une *première image*: une image qui invoque tour à tour l'enfance de l'art et l'origine du monde. La *Première image* ne dit pas la *première image historiquement filmée*, mais bien une image revendiquée à partir d'un point d'absence, la limite la plus reculée, qui franchit le seuil du visible, tout en maintenant les privilèges de l'invisibilité. C'est sur cette frontière que se sont élaborés plusieurs films de Godard, depuis *Je vous salue, Marie* (1985) et c'est sur cet horizon qu'il semble envisager sa tâche de cinéaste. D'ailleurs, après cette image, Godard coupe à un extrait de *Forever Mozart* (1997) dans lequel une équipe de tournage filme une scène de *Boléro fatal*, le film dans le film. En inscrivant de façon très directe l'acte de filmer - un film dont le tournage s'est déroulé pendant qu'il complétait ses *Histoire(s) du cinéma* - à la suite de cette image, Godard veut peut-être nous indiquer les voies douloureuses et tortueuses de sa propre création, de sa propre volonté de retrouver, d'enfanter quelque chose qui pourrait s'apparenter à cette *première image* (l'exemple de *Hélas pour moi*, nous le verrons, en fournit une preuve suffisante). Tout l'épisode 4a

<sup>4</sup> Ces deux phrases sont tirées du texte de Denys de Rougemont, *Penser avec les mains*, dont certains extraits seront lu un peu plus loin dans l'épisode (*Histoire(s) du cinéma*, op.cit., 4a, vol 4, pp.6-7.)

<sup>5</sup> *Histoire(s) du cinéma*, op.cit., 4a, vol 4, p. 12. Cette phrase d'Elie Faure fait partie de ces fétiches citationnels qu'aime évoquer, de films en films, le cinéaste. De *Passion à Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma*, elle apparaît aussi au moins à deux reprises dans les *Histoire(s) du cinéma*. Elle décrit, dans l'épisode 1b, l'innommable, l'indicible et l'infigurable de la guerre, entre 42-44, et elle apparaît sur des images de camps de concentration. Dans un autre contexte, elle vient signifier l'interpénétration de la lumière et de l'obscurité, qui forment l'ordinaire du cinéma. La clarté de l'obscurité et de la lumière est filée tout au long de l'œuvre de Godard et s'intègre à une variété de questionnements sur le visible et l'invisible, l'être et le non-être, l'obscurité requise pour permettre de voir la lumière de l'écran, etc.

sera d'ailleurs une invocation et un appel à cette puissance des artistes, leur capacité (même si elle est rare) à prendre le contrôle de l'univers, sans l'entraîner dans sa destruction. Adorno n'écrivait-il pas que «toute œuvre d'art est un crime non perpétré?»<sup>6</sup>

En poussant un peu plus loin notre réflexion, n'est-il pas possible de dire que toute création, qu'elle soit faite de mots, de couleurs, d'images, est toujours travaillée à partir d'un fond (peut-être sans fond), c'est-à-dire une origine qui n'est pas un principe indivise, une *arché*, une cause première, mais une origine qui serait le point le plus reculé et à la fois le plus intime, non pas derrière les choses, mais une origine envisagée à partir d'un plan d'immanence, sur quoi toute chose s'exerce; un impensé avant toute pensée et qui se loge dans la pensée, une image avant toute image mais qui trouve son site entre les images, avant que les choses aient été nommées, avant toute légende, «et qui se parle, et qui me parle, presque pour soi»<sup>7</sup> ? C'est une telle origine que cette image me semble évoquer.

C'est pour cela aussi que cette image de l'origine est à *l'origine* du présent mémoire. Tout ce que je débattrai dans le cadre de cette recherche, prend sa source dans cette image. Ce n'est pas qu'elle nous permette de rendre compte de toutes les manifestations de la question de l'origine dans l'œuvre de Godard, mais, plutôt, c'est par elle que nous entrerons et interrogerons le corpus, et en particulier les *Histoire(s)*.

### 1.3. Autres variations *sur l'Origine du monde*

Comme c'est souvent le cas dans le cinéma de Godard, cette image ne représente pas un cas isolé. Dans la marge de cette image, dans la succession d'images dans laquelle elle s'inscrit, surgit - grâce au travail de la mémoire et de l'imagination - une série de moments, tous singuliers, dans l'œuvre, et avec lesquels cette image entretient des relations de similitude. Sur le plan de la forme et sur le plan des idées, nous retrouvons

<sup>6</sup> Adorno, Théodor W., *Minima Moralia*, Paris: Payot, 1991 (1951), p.107 (aphorisme 72).

<sup>7</sup> Extrait du texte de Paul Valéry, lu en début d'épisode (*Histoire(s) du cinéma*, op.cit., 4a, vol.4, p.4.

cette image, ou des équivalents, dans certains films récents (*L'Origine du XXI<sup>e</sup> siècle*, *Hélas pour moi*) et à différents moments des *Histoire(s)* (tout particulièrement dans l'épisode 2a - *Seul le cinéma*). En décrivant et en analysant maintenant brièvement ses différentes manifestations, nous serons en mesure d'approfondir ce qui a été dit plus haut, tout en commençant à envisager une façon d'aborder de façon plus globale le problème de l'origine et de l'originaire chez Godard.

### 1.3.1. *Hélas pour moi*: l'origine à la limite du visible

Dans *Hélas pour moi* (1995), un certain Abraham Klimt essaie de reconstituer un événement mystérieux qui s'est déroulé dans la journée et la nuit du 23 juillet 1989. De quoi est-il question? *Hélas pour moi* est une adaptation plus que libre de la légende d'Alcména et d'Amphitryon, selon laquelle Jupiter prend les traits d'Amphitryon (parti à la guerre) afin de se substituer, à sa place, auprès de sa femme et de la posséder. Dans le film de Godard, Simon (Gérard Depardieu) quitte sa demeure pour un rendez-vous d'affaires, mais *revient* chez lui, auprès de sa femme Rachel. La question est de savoir si c'est réellement Dieu (Max Mercure) qui s'est incarné en Simon pour posséder Rachel, ou si c'est Simon, en personne, qui est revenu de son voyage plus tôt. Le film ne tranche pas et maintient les deux possibilités (l'énigme que tente de résoudre l'inspecteur Klimt produit un film sous le mode d'une énigme insolvable).

Le film trouve son point culminant dans une scène où on tente de représenter l'acte sexuel entre Simon/Dieu et Rachel. Dans *Je vous salue, Marie* (et plusieurs plans de ce film semblent reproduits dans *Hélas pour moi*), il s'agissait de représenter la conception du Christ, en multipliant les plans, en induisant entre les plans l'espace de l'invisible qui est le lieu d'une telle image. De la même façon, dans cette scène, Godard tente de représenter l'irreprésentable: de présenter le mystère comme *mystère*. Il n'est pas possible de représenter, par *une* image cette *image*. Elle ne peut exister qu'entre différentes *images* juxtaposées ou surimposées. Le segment en question apparaît à la

suite d'une allusion à la matière fantôme, «omniprésente mais invisible», qu'avait découverte le physicien hollandais Jean Oort (cet extrait sera repris sur la bande-son dans l'épisode 4b des *Histoire(s) du cinéma*). Abraham Klimt regarde par la fenêtre la pluie qui ruisselle sur la vitre. On coupe à un plan où l'on voit, en surimpression, la surface dorée d'un lac, au couchant ou à l'aube. Dans le bas de l'écran, à gauche, on distingue un sexe de femme, et une main caressant les poils de son pubis. Sur la bande-son, deux voix sont juxtaposées, celle de Klimt et celle de Simon/Dieu, à quoi s'ajoutent des bruits d'éclair. On entend la voix de Simon disant: «Voici quelle doit être la prière de chaque jour», tandis que la voix de Klimt prononce: «Bien que les hommes sages sachent, à la fin, que l'obscur est mérité, parce que leur voix n'a nul éclair, ils n'entrent pas sans violence dans cette bonne nuit». Ces deux textes sont liés, entre autre, par cette opposition jour / nuit, qui est reconduite sur la bande-image. Tandis qu'on entend la voix des deux hommes, Godard procède à un montage excessivement rapide (12 plans en deux secondes) et qui font clignoter ensemble des images aveuglantes d'un soleil à l'aube, des photogrammes noirs, qui s'intercalent avec des photogrammes d'un sexe féminin et trois ou quatre photogrammes de sexes masculin et féminin copulant. Comme l'a bien montré Laetitia Fieschi-Vivet,

the unrepresentable here emerges through the use of techniques that no longer work to exclude the eye, the ear, or the intellect, but rather allow something to be unveiled that will nonetheless elude our grasp. Like the shimmering reflections of the sky and the light upon the smooth, opaque surface of the lake of which we see only intermittent flashes and scattered refracted rays, something luminous allows itself to be perceived but escapes capture by sight or thought.<sup>8</sup>

Dans cette scène, il en va de la représentation de l'invisible ou de l'impossible qui ne se montre que dans son refus à être montré. Nous saisissons cette scène dans la mesure où elle dépasse notre perception, que la matérialité même de la pellicule se

---

<sup>8</sup> Fieschi-Vivet, Laetitia, *Investigation of a Mystery: Cinema and the Sacred in Hélas pour moi* in The Cinema Alone: Essays on the works of Jean-Luc Godard 1985-2000, eds. Michael Temple and James S. Williams, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2000, p.201.



dématérialise, se fantômatiser. Ce qui est saisissant dans ces quelques secondes d'images, c'est qu'en elles sont condensées 1) un problème de représentation (comment représente-t-on un Mystère?), 2) une question d'astrophysique (où est passé l'autre moitié de l'univers, la matière fantôme?), 3) une thématique religieuse («la prière de chaque jour», est construite autour d'un rapport sexuel entre un mortel et un être divin) 4) une référence picturale au tableau de Courbet. Mais si nous opérons à notre tour un montage qui condenserait ces différentes dimensions, ne pourrions-nous pas dire que ce qui est au centre de cette scène, c'est le Mystère des Origines et le problème de sa représentation, à la fois religieuse (sacrée) et cinématographique? À la limite, s'il en va, dans cette scène, de la possibilité du cinéma à représenter l'invisible, ne pourrions-nous pas dire que l'origine, en tant que Mystère, participe de cette impossibilité? Comment pouvons-nous, en effet, représenter ce qui est à l'origine, ce qui est, par essence, hors de l'histoire, hors de la représentation ? Il ne serait peut-être pas inutile de rappeler le scandale que fit naître - et continue de susciter - le tableau de Courbet, comme si cette image était frappée d'interdit, mais d'un interdit qui engagerait quelque chose de plus profond, de plus sérieux que la simple condamnation du matériel licencieux. L'interdiction qui, dans l'histoire, a frappé la représentation des figures religieuses, n'est-il pas de nature similaire ? N'y a-t-il pas, dans les deux cas, une volonté avouée de ne pas montrer ce qu'on ne peut représenter? Le scandale du tableau de Courbet aurait-il été le même s'il s'était intitulé *Nu assis*, ou *Portrait d'une femme* ? On voit assez bien, à lumière de ces questions, comment peuvent se renvoyer les unes aux autres ces différentes dimensions de l'interdit, de la représentation, de l'origine du monde et comment ces différentes couches de sens peuvent s'entre-couper. Nous voyons aussi que les questions que soulève ce fragment d'*Hélas pour moi* ne sont pas étrangères à ce que nous disions plus tôt, à propos de *la première image* de l'épisode 4a.

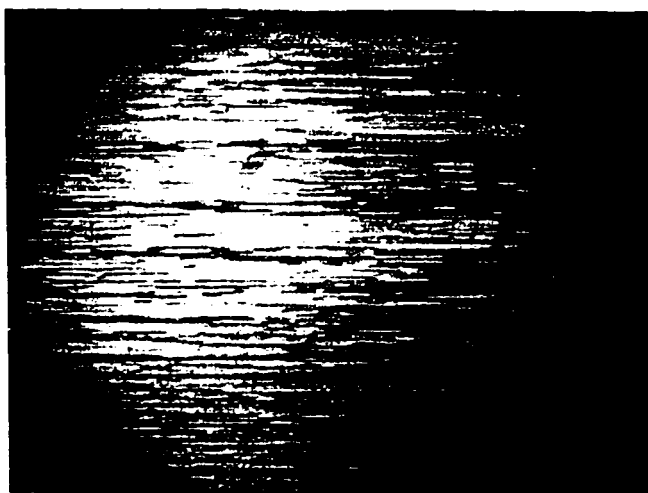


Fig. 3

### 1.3.2. *L'Origine du XXI<sup>e</sup> siècle*: les deux XX<sup>e</sup>

Pour appuyer et ajouter des nouvelles dimensions à ces remarques, nous nous pencherons maintenant sur le début de *L'origine du XXI<sup>e</sup> siècle* (2000), présenté à Cannes, et qui fut réalisé à l'invitation de Gilles Jacob. Par sa facture et sa technique, *L'origine du XXI<sup>e</sup> siècle* s'apparente aux *Histoire(s)* et pourrait même être considéré comme sa suite logique. Les premiers plans de ce film-essai, après les cartons d'introduction, sont tirés d'*Hélas pour moi*. On voit un homme jouant du violon sur une route de campagne. Un jeune homme marche sur cette route, doublé par Rachel, conduisant un vélo. En le dépassant, cette dernière demande au jeune homme: «Alors Ludovic, vous allez à la guerre ?» Sur cette image, Godard décompose et recompose le titre de son film. L'ORIGINE DU XXI<sup>e</sup> SIÈCLE est tiré à travers une succession de titres qui apparaissent à l'écran: L'OR - L'ORIGINE - DE L'ORIGINE - DE L'OR - L'ORIGINE - DU XXI<sup>e</sup> SIÈCLE. À mi-chemin de cette déclinaison, on coupe à la suite de plans que nous avons décrits plus tôt, lors de la scène d'amour/copulation entre Rachel et Simon. Les mots DE L'OR apparaissent sur la surface dorée du lac, sur laquelle on voit, en surimpression, le sexe de la femme au bas, à la gauche de l'écran. Lorsque les mots DE L'ORIGINE apparaissent sur cette image, la référence au tableau de Courbet apparaît en toute clarté. La locution *De l'origine* nous renvoie aussi à une forme classique jadis employée pour

intituler les essais. On pense à Darwin (*De l'origine des espèces*), à Rousseau (*De l'origine des inégalités entre les hommes*), ou encore aux essais de Montaigne (*De la gloire, de la cruauté, de la peur*). Il s'agit bien, de toutes façons, d'un essai filmé portant sur l'origine du XX<sup>e</sup> siècle, de ce qu'il a engendré d'édénique, mais particulièrement ce qu'il a perverti et rendu infernal (images de l'enfance, du jardin d'Eden opposées à celles de la pornographie et de la guerre). C'est d'ailleurs à un tel renversement de la pureté en son contraire, que nous assistons dans ces premiers moments du film de Godard, dans l'espace de transition entre les cartons «DE L'ORIGINE» et «DU XX<sup>e</sup> siècle».

L'image du lac doré à laquelle nous renvoyions plus tôt est accompagnée par une mélodie légère jouée au violon. À l'écran, les vagues scintillantes se mêlent au sexe de la femme et au geste de la main qui a été ralenti, surimposé à la surface lacustre. La richesse et la splendeur plastique de cette image produit, chez le spectateur, un effet de suspension momentanée doublée d'une impression de mystère, de curiosité («qu'est-ce que c'est exactement ?»). Cette image possède, à s'y méprendre, tous les traits formels que nous avons identifiés plus haut, dans l'épisode 4a (main, sexe de la femme, tremblement lumineux, effet de mystère, ralenti, violon, etc.) Or, cette impression sera totalement renversée dans ce qui suivra. Les douze plans très rapides qui suivent cette image dans *Hélas pour moi* ont été ici ralentis, et il est possible de distinguer avec un peu plus de netteté le soleil éclatant, les photogrammes noirs, et les images hachées de la pénétration sexuelle. Ces images donnent place, sur la bande son, à une série de cris de femme, d'explosions et de chutes de bombes qui créent une rupture radicale et brutale avec le son du violon. Un carton sur lequel on peut lire «DU XX<sup>e</sup> SIÈCLE» apparaît alors. Ce montage vient souligner deux dimensions du XX<sup>e</sup> siècle (à l'origine du XX<sup>e</sup>) qui seront traités tout au long de l'essai: la guerre (par le son), la pornographie (par l'image). Les cris et les explosions sont d'ailleurs empruntés à la scène dans *Forever Mozart* (1997) où une des protagonistes se fait violer par une bande de soldats - l'exemple le plus criant de ce montage guerre/viol, qu'avait jadis exploré *Les Carabiniers* (1963). En re-montant,

à notre tour, ces différents plans, il est possible de mieux saisir ces deux pôles qui constituent, pour Godard, tour à tour l'Origine du monde (Mystère, lumière, invisible, etc.) et La Fin du monde (guerre, pornographie, Sarajevo, Auschwitz, etc.). Comme dans le préambule de l'épisode 4a et dans *Hélas pour moi*, l'origine du monde est intimement liée, tout en lui étant opposée, au viol, à la brutalité et à la violence («ils n'entrent pas sans violence dans cette bonne nuit»).

### 1.3.3. *Histoire(s) du cinéma* (épisode 2a): origine et fin du monde

Il est un dernier cas qui nous intéressera maintenant, tiré de l'épisode 2a des *Histoire(s) du cinéma*. Ce dernier exemple corroborera ce que nous avons dit précédemment tout en ajoutant une nouvelle strate à cette première *série de l'origine*. À la suite de cette courte analyse, nous serons en mesure de poser les premiers jalons de ce que j'appellerai la question de l'Avant chez Godard. Nous comprendrons un peu mieux ses enjeux, et l'espace dans lequel elle se joue.



Fig 4

L'épisode 2a a été réalisé quelques années après les deux premières livraisons (1a, 1b), soit au cours des années 1993-1994. Il est composé de deux moments principaux qui circulent l'un dans l'autre. Un entretien de Godard avec Serge Daney, tourné en 1988 (un an avant le décès de Daney), et une lecture du poème de Baudelaire, *Le Voyage*, récité par la jadis-bien-jeune Julie Delpy et que Godard avait filmé lors du

tournage de *Déetective* (1985). Vers la fin de cet épisode, Godard procède à un montage qui met côte à côte, entre autres objets, des images de *Blanche Neige et les sept nains* (W. Disney, 1937), d'*Au Hasard Balthazar* (R. Bresson, 1962) et du film *Le monde d'Apu* (S. Ray, 1959). Toutes ces images renvoient, d'une façon ou d'une autre au monde de l'enfance et se lient à la jeunesse de Julie Delpy, à l'extrait, monté plus tôt dans l'épisode, de *La nuit du chasseur* (C. Laughton, 1955) où les deux enfants fuyaient sur le lac, et aux évocations du poème de Baudelaire («pour l'enfant, amoureux de cartes et d'estampes, l'univers est égal à son vaste appétit»). Tout au long de l'épisode, Godard oppose à cet enfance - qui est peut-être une évocation de l'enfance de l'art, de l'enfance du cinéma - des images d'atrocités de guerre. Dans le présent extrait, ceci est rendu patent, entre autre, par la surimpression du visage du petit Kajal, perché sur les épaules de son père, dans *Le Monde d'Apu*, avec un extrait de *Salò ou les 120 journées de Sodome* (P. Pasolini, 1975) dans lequel on voit un des libertins pincer le sein d'une prisonnière de Salò. Pasolini, dans ce film, a voulu évoquer, en adaptant le roman du Divin Marquis, les horreurs du fascisme italien et, plus généralement, l'anarchie, les débordements, les excès horribles de tout pouvoir. Godard fait alterner deux intitulés sur ces images: LE MONDE PERDU et LE MONDE D'APU. *Le Monde perdu*, c'est le monde perdu aux mains des fascistes, la fin indubitable d'un monde. *Le Monde perdu*, c'est aussi le titre d'un film de Harry Hoyt (1925) qu'avait programmé Henri Langlois, à la Cinémathèque française, aux côtés de *King Kong* (1933, Cooper, Schoedsack) et de *La fin du monde* (A. Gance 1931)<sup>9</sup>. *Le Monde d'Apu*, troisième et dernier volet de la trilogie de Satyajit Ray, boucle la boucle entre deux enfances, celle d'Apu (*La complainte du sentier*, 1956) à celle de son fils, Kajal, qu'Apu retrouve à la toute fin du film. Entre *Salò* et *Apu*, on l'entendra, il y a tout un monde de différence. Précisément, un monde qui est en trait d'union entre la Beauté de la Mort (BEAUTÉ FATALE), ou encore qui sépare l'origine

---

<sup>9</sup> Programmation du 19 octobre 1958: «L'apocalypse et l'âge d'or confondus par Hollywood, confrontés au cinéaste français mégalomane, les mondes perdus et la fin du monde.» Païni, Dominique, *Portrait du programmeur en chiffonnier. Le Cinéma, un art moderne*, Paris: Cahiers du cinéma, 1997, p.174.

de la fin du monde. Ces deux mondes, peuvent basculer l'un dans l'autre, comme nous le montre Godard.



Fig 5

Entre *Le Monde d'Apu* et *l'origine du monde*, il n'y a qu'un pas, que Godard franchit allègrement en surimposant à l'image de Kajal une reproduction du fameux tableau de Courbet, accompagné de l'intertitre L'ORIGINE DU MONDE. Quelques instants plus tard, Delpy récite ces vers du poème de Baudelaire:

Nous avons vu partout et sans l'avoir cherché  
Du haut jusqu'en bas de l'échelle fatale  
Le spectacle ennuyeux de l'immortel péché<sup>10</sup>

Sur ces vers, Godard propose un montage composé d'une photo montrant des prisonniers faméliques et émaciés, debout derrière des barbelés et arborant l'étoile jaune, et une image pornographique en noir en blanc, cadrée sur une pénétration brutale. Godard fait apparaître cette image à deux reprises, avec un fracas de notes de piano, intercalée par des cartons évoquant obliquement la recherche proustienne : LE MONDE PERDU - LE TEMPS PERDU - LE TEMPS TROUVÉ - LE CINÉMA. Si nous procédons à nouveau à un petit re-montage de ces fragments, il est aisé de proposer une lecture de cette image visuelle et sonore. En entrecroisant *Le Monde d'Apu*, les camps de la mort,

<sup>10</sup> Baudelaire, Charles, *Le Voyage. Les Fleurs du mal*, Paris: France Loisirs, 1983, p. 191.

*L'Origine du monde* de Courbet et les images porno, nous saisissons bien l'enjeu: tout ce qui, dans l'art, représentait la possibilité d'une beauté, d'une évocation sans trouble, a été troublé, problématisé dans sa vocation, *violé* dans son élan, par les horreurs de la guerre et des camps en particulier. Le cinéma y a perdu son innocence originale, qu'annonçait déjà *Le Voyage* de Baudelaire («faites pour égayer l'ennui de nos prisons / passer sur nos esprits tendus comme une toile vos souvenirs avec leur cadre d'horizon»). L'état d'enfance a été irrévocablement perverti. Les camps, la télévision, ont transformé cet enfant en adulte triste et bête, s'offrant au «spectacle ennuyeux de l'immortel péché».

*L'Origine du monde*, pour Godard, représenterait ici un *Avant*, avant la chute du monde dans cet abîme insondable. L'origine est, pour cette raison, inséparable de l'*Après* (après Auschwitz, après l'invasion des «télés américaines et de ses groupies», après Tchernobyl, etc.) *Avant*, c'est l'origine comme enfance, comme lieu de l'enfance, de l'enfantement, de la beauté encore inviolée par la bêtise - qui s'appelle tour à tour guerre, pornographie. Nous pouvons avancer - en anticipant un peu - que toute l'œuvre récente de Godard se situe dans cet espace-temps de la perte et de la reprise, entre *LE MONDE PERDU* et *LE TEMPS RETROUVÉ* (qui est aussi incidemment, l'espace-temps dans lequel se situe le projet proustien). Il s'agit bien de reconnaître la perte, pour pouvoir imaginer recueillir une once de possibilité nouvelle. Mais cette possibilité est fourchée, elle possède une double orientation. Elle regarde vers l'*Avant*, tout en se maintenant dans la catastrophe de l'*Après*. *L'origine*, entendue comme *Avant*, ne se pose pour Godard que parce que nous nous situons *Après*. Chercher l'*Avant*, c'est faire l'économie d'une perte en plongeant au cœur même de l'abîme qui enchaîna l'histoire à sa détresse, à son «drame constant», et qui orchestra la perte du cinéma. En d'autres mots, il n'y a plus de positivité au sens simple, toute positivité s'exerce sur une négativité préalable, reconnue, et c'est en suivant les traces de cette négativité qu'il est possible d'envisager une

rédemption du réel, et du cinéma eu égard au réel, comme nous le rappelle Godard: «L'image est de l'ordre de la rédemption... Mais attention, celle du réel»<sup>11</sup>.

#### 1.4. Élargissement de la question de l'origine et de la fin (*Avant* et *Après*)

S'il est souvent question, dans les faits, d'un *Avant* et d'un *Après* dans l'œuvre récente de Godard ils ne peuvent être saisis strictement comme des marqueurs historiques. En fait, ils se manifestent sous une multiplicité de formes: philosophiques, historiques, géophysiques, poétiques, biographiques, etc. Il n'est pas, non plus, possible de lui plaquer une axiologie simple, avant c'est le bien, après, c'est le mal. Dans *Prénom: Carmen* (1983), la question posée est : «Qu'est-ce qu'il y a avant le nom?» ; dans *Je vous salue, Marie*, Godard se demande «Qu'est-ce qu'ils se sont dits, Joseph et Marie, avant la Légende?» ; *Puissance de la parole* (1988) finit sur une évocation du chaos originel, dans une polyphonie visuelle et accoustique; *La Lettre à Freddy Buache* (1981), *JLG/JLG* (1994), *Forever Mozart* (1997) font apparaître sous différentes formes les lieux de l'enfance de Godard, les rues de Lausanne et de Genève, la maison de la mère, les rives du lac Lemman ; *Hélas pour moi* et *Allemagne année 90 neuf zéro* (1991) mettent en scène des enquêtes qui essaient d'expliquer ce qui s'est passé avant ; dans *King Lear* (1987), un descendant de Shakespeare essaie de recomposer les œuvres de son ancêtre; etc. Dans les *Histoire(s) du cinéma* et ailleurs, Auschwitz, l'invention du cinéma parlant, l'invasion de la télévision, la domination américaine, la chute du Mur, le désastre de Tchernobyl, la guerre de Sarajevo, marquent tous à leur manière la fin de quelque chose. Ce qui me semble important de clarifier, c'est que ces différents événements ne sont des événements qu'au second degré, ils représentent tous un événement, dans la mesure où nous les sortons de l'histoire empirique (date, lieu, bataille, traité) et qu'ils se mettent à valoir comme symptôme d'un événement plus vaste. Ils sont tous, en quelque sorte, des signes généraux qui signifient, à différents degrés d'intensité, l'*Après*. Et il

---

<sup>11</sup> *Histoire(s) du cinéma, op.cit.*, 3b, vol.3, p.45.



existe autant de variations pour tenter de faire signifier l'*Avant*. Godard, le cinéaste, retracerait donc les signes ou «la trace des dieux enfuis» en suivant, pas à pas, tout ce qui les a fait fuir.

Comment concevons-nous alors l'*Avant* et l'*Après* ? Il ne va pas de soi que L'*Avant* soit nécessairement antérieur à l'*Après*, que le Temps d'*Avant* ne puisse pas réapparaître, que «le chuchotement qu'on a déjà perçu il y a longtemps, oh!, si longtemps, le chuchotement recommence<sup>12</sup>». L'*Avant* et l'*Après*, sont des points (ou des pointes) qui nous permettent de dresser des lignes, ils sont traités comme des *événements* qui tracent des cartes, dessinent des axes de bifurcation, sans début ni fin puisqu'ils sont à la fois début et fin, origine et mort, résurrection probable et régression impossible. Chaque point de l'origine rejoue une mort qui déplace toutes les coordonnées; chaque *fin* est une invitation à recommencer, à nouveau, à repartir à neuf. La possibilité de faire du cinéma, pour Godard, en définitive ne semble pouvoir s'exercer qu'entre un fantasme des origines et un imaginaire de la fin. Il y a, en effet, un fantasme des origines, dans la mesure où il n'est jamais que partiellement résolu, que l'essentiel réside dans sa formulation et ses multiples formalisations. Le fantasme, c'est l'horizon inatteignable. Mais s'il est inatteignable, c'est entre autre parce que sur cet horizon se dresse tout un imaginaire de la fin (horreur, bêtise, commodification, réification, pornographie, mort). L'Origine et la Fin, pour cette raison, se suppléent mutuellement, basculent l'une dans l'autre, et se déplacent continuellement. La tâche du cinéaste prend alors les allures du voyage dans le poème de Baudelaire:

Singulière fortune où le but se déplace  
Et, n'étant nulle part peut être n'importe où!<sup>13</sup>

### 1.5. Connaissance du cinéma

Les vers que nous venons de citer présentent quelques résonnances avec ceux-

<sup>12</sup> Broch, H., *La Mort de Virgile*, cité dans: *Histoire(s) du cinéma*, 3b, *op.cit.*, vol. 3, p.43.

<sup>13</sup> Baudelaire, Charles, *Le Voyage*, *op.cit.*, p. 189.

ci, de Paul Claudel, sans doute tirés de *Connaissance de l'Est* (1900):

Nulle route n'est le chemin qu'il me faut suivre.  
Rien, retour, ne m'accueille, ou, départ, me délivre<sup>14</sup>

Et ce n'est pas innocemment que nous réunissons ces vers qui font une brève apparition dans l'œuvre de Godard à deux moments bien distincts: le poème de Baudelaire apparaît, nous le disions, dans les *Histoire(s)* (2a); ceux de Claudel, dans un texte, paru dans les *Cahiers* en 1965, *Pierrot mon ami*, où Godard écrit:

Connaître le cinéma semble aussi ardu que l'Est de Claudel, je cite: nulle route n'est le chemin qu'il faut suivre. Rien, retour, ne m'accueille, ou, départ, me délivre. Ce lendemain n'est pas du jour qui fut hier. Cette dernière phrase dite en termes de ciné: deux plans qui se suivent ne se suivent pas pour autant. Et pareil pour deux plans qui ne se suivent pas.<sup>15</sup>

Placés côte à côte, ces vers, tels qu'ils apparaissent dans le corpus de Godard, expriment une même recherche: une recherche du Cinéma. Il doit être clair que ce fantasme des origines et cet imaginaire de la fin que nous avons évoqués plus haut, sont intimement liés au cinéma, à la possibilité ou à l'impossibilité de pouvoir encore en faire et à la tâche qui incombe de le retrouver parmi les décombres de ce siècle. Ainsi, il y aurait, d'une part, ce qui peut faire figure d'origine du cinéma et d'origine dans le cinéma que Godard pratique, et, d'autre part tout ce qui y figure diversement sa mort; mort du cinéma que Godard anticipait déjà en 1965, et ironiquement peut-être, avec optimisme<sup>16</sup>. L'amont et l'aval, la splendeur et la misère, la grandeur et la décadence, deux mouvements qui immobilisent et propulsent le cinéma de Godard depuis... les tout débuts sans doute.

Si les films de Godard problématisent cette question des origines et de la fin, des débuts et de la mort, c'est en lui faisant subir une multiplicité de traitements: biographiques, historiques, philosophiques, mythologiques, esthétiques, etc. Ces multiples *traitements* ne datent pas des *Histoire(s) du cinéma*, ni ce double mouvement (origine du

<sup>14</sup> Ces vers sont tirés de *Connaissance de l'Est*, de Paul Claudel, et sont cités par par Jean-Luc Godard, *Pierrot mon ami* (*Cahiers*, 171, 1965), in *Godard par Godard*, *op.cit.*, p.263.

<sup>15</sup> *Idem*.

<sup>16</sup> «J'attends la fin du cinéma avec optimisme» (1965), *Godard par Godard*, *op.cit.*, p.257.

cinéma / mort du cinéma) qui anime déjà ses premières œuvres. Pour mieux apprécier ce qui fait la spécificité et en même temps la continuité de cette question dans les *Histoire(s)*, nous nous pencherons maintenant brièvement sur certaines de ses manifestations dans la filmographie godardienne.

### 1.6. À la recherche du cinéma

Lorsque Godard, lors de la sortie d'*À bout de souffle*, disait vouloir faire revivre au spectateur l'expérience de la première projection du cinéma, ne disait-il pas autre chose: essayer de réactualiser, par-delà la décadence, la misère, voire la mort imminente du cinéma, la grandeur et l'émerveillement des débuts? «Je voudrais rendre l'impression qu'on vient de trouver ou de ressentir les procédés du cinéma pour la première fois [...] L'ouverture à l'iris montrait qu'il était permis de retourner aux sources du cinéma, et l'enchaîné venait là, tout seul, comme si on venait de l'inventer.<sup>17</sup>» Mais il est sans doute contestable d'attribuer aussi tôt dans l'œuvre de Godard une conscience de la mort du cinéma - conscience qui se manifestera beaucoup plus directement quelques années plus tard. La Nouvelle Vague, dans ses premières années, se présente plutôt comme une Renaissance - bien que s'exerçant sur une autre mort, celle de l'ancienne vague - et non comme le dernier chapitre d'une histoire. Ce n'est que beaucoup plus tard que Godard pourra dire: «Notre seule erreur fut alors de croire que c'était un début<sup>18</sup>», que la Nouvelle Vague ne faisait qu'annoncer une fin.

Mais d'où provient donc la nécessité d'inventer à nouveau le cinéma s'il n'est pas mort ou déjà moribond ? Certes le cinéma, en France tout particulièrement, hormis quelques notables exceptions, croupissait, s'essouffait, et cette génération de cinéaste a cru pouvoir le secouer de sa torpeur, et ce, en retrouvant ce premier élan, l'enfance de cet art qui rejoignait tout l'Art (l'art de Vigo, Renoir, Griffith). Godard l'a souvent dit,

<sup>17</sup> Godard, Jean-Luc, "Entretien" (Cahiers 138, 1962). *Godard par Godard [tome 1]*, op.cit., p. 218.

<sup>18</sup> *Histoire(s) du cinéma*, op.cit, 3b, vol.3, p.46.

l'essentiel de ce qu'allait être le cinéma a été découvert dans les vingt ou trente premières années de son histoire. Revenir aux sources du cinéma est, en quelque sorte, une manière de faire revivre le cinéma. Il serait inutile de rappeler ici tous les procédés techniques que Godard - et Truffaut, dans ses premiers films - a déployé tout au long de son œuvre - du ralenti à l'accélééré, de l'intertitre à l'image fixe, de l'iris au montage vertovien - afin de retrouver le cinéma des débuts et de lui permettre, à sa manière, de recommencer le cinéma, comme si on «venait de l'inventer». Mais ne pourrait-on pas dire que ce retour aux sources, en tant qu'il est aussi un appel à l'histoire du cinéma, est la marque la plus patente de la manière dont ont été introduits Godard et les cinéastes de la Nouvelle Vague à l'art du cinématographe ?

Si Godard a toujours entretenu avec l'histoire du cinéma des rapports ténus, effectivement, ces rapports ne sont pas sans liens avec sa propre naissance au cinéma... Nous pourrions dire, en jouant un peu sur les mots, que Godard a deux lieux de naissance. À Genève, en 1930, puis à Paris, précisément sur l'avenue de Messine, à la fin des années 40-début 50. C'est là où Henri Langlois initia les jeunes pas-encore-tout-à-fait-Turcs au cinéma, et c'est là que la Lumière fut révélée («et alors la lumière fut», épisode 3b.)

nous étions sans passé  
et l'homme de l'avenue de Messine  
nous fit don de ce passé  
métamorphosé au présent  
en pleine Indochine  
en pleine Algérie  
et lorsqu'il projeta l'Espoir pour la première fois  
ce n'est pas la guerre d'Espagne  
qui nous fit sursauter  
mais la fraternité des métaphores<sup>19</sup>

C'est en ces termes, dans l'épisode 3b des *Histoire(s)*, que Godard décrit sa rencontre avec le cinéma que leur présentait Langlois. À plusieurs moments de cet épisode, Langlois devient (par montage) L'Angelos de Fra Angelico, l'Ange de

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p.45.

l'Annonciation, celui par qui la lumière fut apportée. La dette de Godard envers Langlois est révélatrice de la dette qu'il entretient envers l'histoire du cinéma. C'est cette histoire, nous le disions plus haut, qui lui permit de savoir qu'il avait une histoire<sup>20</sup>. Ce que Langlois leur apporta, ce qu'il leur fit voir, c'est bien cela: une «fraternité des métaphores». Faire du cinéma, en tant que critique ou cinéaste, c'est d'abord entretenir un lien *fraternel* avec le passé (Vigo, Lang, Stroheim, Malraux), un passé qui se voyait métamorphosé, grâce au cinéma, au présent. Par ailleurs, les séances que concoctait Langlois éclairaient une nouvelle façon d'aborder l'histoire du cinéma puisqu'elle se faisait *à partir du cinéma*, et non pas seulement à partir d'un savoir livresque ou de «cartes postales»:

C'est que le cinéma était d'abord l'art du présent, et qu'ensuite il allait être ce qui rapproche l'art de la vie. Tout cela, nous ne le saurions pas sans Henri Langlois. Et sans ces efforts gigantesques, l'histoire du cinéma ne serait aujourd'hui que celle de Bardèche et Brasillach, c'est-à-dire des cartes postales touristiques ramenées par deux normaliens, aimable certes, mais pas sérieux, du pays des salles obscures.<sup>21</sup>

La place qu'occupe l'histoire du cinéma dans les films de Godard depuis les tout premiers (sous forme de citations, de références directes ou voilées, de clins d'œil) est intimement liée au rôle que cette histoire aura joué dans sa propre vie, d'abord en tant que cinéophile, puis en tant que critique, puis enfin en tant que cinéaste. Et ce qui était de l'ordre du «don», puis de l'horizon de création, allait devenir de l'ordre de la «dette» puis de la «responsabilité», de l'«urgence»: sauver le cinéma de l'oubli, faire un cinéma de résistance.

Godard dans plusieurs entretiens, dans ses films et ses textes, s'est toujours proclamé - en reconnaissant en même temps la responsabilité que cela encourt - enfant du musée et de la cinémathèque: «On est né au musée, c'est la patrie quand même, on est les seuls.<sup>22</sup> » C'est pour cette raison, parmi d'autres, qu'une telle histoire (les

<sup>20</sup> Godard, Jean-Luc, Histoire(s) du cinéma: *Godard fait des histoires*, entretien avec Serge Daney. *Godard par Godard* [tome 2], *op.cit.*, p.161.

<sup>21</sup> Godard, Jean-Luc, *Grâce à Henri Langlois. Godard par Godard* [tome 1], *op.cit.*, p.282.

<sup>22</sup> Godard, Jean-Luc, *Archéologie du cinéma et mémoire du monde*, Entretien avec Y.Ishagpour, *Traffic* 30 (1999): 38

*Histoire(s) du cinéma*) ne pouvait venir que d'un cinéaste de cette génération<sup>23</sup>. Godard, et les cinéastes-critiques des *Cahiers*, occupent une place privilégiée dans l'histoire du cinéma puisqu'ils se sont retrouvés témoins et porteurs d'un héritage et d'une histoire, riche et complexe, mais encore animée et *compréhensible*, tout en longeant la clôture le long de laquelle allait se jouer, sous diverses formes, ce qu'on appela «la mort du cinéma». Cette conscience ou cette lucidité sera vécue avec plus ou moins d'intensité, plus ou moins de résignation et d'ardeur par les différents cinéastes, Chabrol, Resnais, Rivette, Rohmer, Truffaut, Varda. Mais aucun n'aura autant fait cas de cet *achèvement* que Godard, qui a fait de la mort et de la résurrection du cinéma un point d'orgue particulièrement poignant de son œuvre ; et les *Histoire(s) du cinéma* resteront le point culminant de cette recherche.

Par quelle élection secrète Godard a-t-il été mandaté à poursuivre cette recherche? «Why ask me to shoot this twisted fairy-tale ?» demande le protagoniste de *King Lear*. Est-ce parce que, comme le proposait Serge Daney, Godard est, de tous les cinéastes de la Nouvelle Vague, le «plus fondamentalement historien» ? Si cette proposition tient, il faudrait se demander de quelle façon Godard est historien - historien du cinéma, d'abord, puis historien en un sens plus général - et, en outre, de quelle intelligence historique il s'agit, quels sont les présupposés épistémologiques de son entreprise historique ? Ne devrions-nous pas nous demander auparavant comment se manifeste ce caractère «historien» dans sa pratique cinématographique et critique, en tentant de déceler si cette qualité *d'historien* ne l'a pas prédisposé, dans ses films et ses écrits, à cette recherche du cinéma, que nous pouvons ressentir avec une acuité perçante depuis la fin des années 70.

Comment s'est inscrite l'histoire dans les films de Godard ? On ne peut pas dire qu'il s'est particulièrement intéressé à des reconstitutions historiques, à la différence d'un

---

<sup>23</sup> C'est un peu la thèse que défend Serge Daney dans l'entretien qu'il consacre à Godard. *Histoire(s) du cinéma: Godard fait des histoires, Godard par Godard* [tome 2], *op.cit.*, p.161.

Claude Berri, d'un Milos Forman, même d'un Jean Renoir. Si nous disons que Godard est historien, c'est, en premier lieu, par sa pratique et son art de la citation. Pas un film de Godard où n'apparaisse pas un livre, une toile, un tissu souvent dense et intriqué de citations littéraires, d'allusions philosophiques, de citations musicales (à distinguer de la musique d'accompagnement), de références filmiques voilées ou non, de photographies de vedettes, d'anecdotes sur des personnages historiques, de propos d'artistes, de cinéastes, etc. Disons que l'art de la citation, tel que le pratique Godard, participe de l'histoire de deux façons: en puisant dans l'histoire des formes expressives; en proposant des citations qui, via une pratique du montage, sont autant de petites leçons d'histoire. Une des difficultés du cinéma de Godard - une fausse difficulté sans doute, ou mal posée - est bien cette épaisseur des signes, l'opacité et le nombre de références, de citations et de sources diverses qu'il met en jeu. Certes, la citation godardienne repose sur un savoir, elle peut présupposer chez le spectateur une connaissance préalable. Or, même s'il ne reconnaît pas la source qui y est citée, le spectateur peut reconnaître la présence d'un *corps étranger* au texte filmique, intégré à sa trame sous forme de référence picturale, littéraire ou cinématographique. Que viennent faire valoir ces incursions et ces incrustations dans le film, sinon une re-présentation de la représentation? Cette réflexivité d'une forme artistique sur elle-même (citation cinématographique) ou sur une autre (citation picturale, littéraire) est une façon de rappeler que toute forme d'expression repose sur des formes préalablement vues, entendues, perçues. On assisterait donc à une ré-effectuation de ce qui a pu marquer le cinéaste, et d'autre part à la mise en scène de cet art lui-même à l'intérieur des autres arts. Les films faits proviennent des films vus, ceci n'est pas une idée neuve, mais peu de cinéastes ont su déployer et élargir ce principe à toute leur production artistique, tout en innovant sans cesse et en remaniant avec rigueur et cohérence le statut et le rôle des citations qui s'y incorpore. La citation chez Godard, loin d'être simplement une marque de commerce, est devenue une question essentielle à son travail qui engage autant une

conscience historique, disons, une manière d'aborder la création cinématographique, une façon de se rapporter au monde et de citer le *monde* en le filmant. Comme l'a démontré Jacques Aumont «le signifiant cinématographique est, par essence *et* par contingence, un signifiant citationnel.<sup>24</sup> » Godard, au fond, ne fait qu'en tirer une conclusion plus radicale. Élargissant le caractère citationnel du cinéma, il *indique*, pointe vers tout ce qui a pu traverser son histoire, singulière et plurielle. Et parce que le Cinéma rejoint aussi l'être de l'Art dans toutes ses manifestations, majeures ou mineures - ce «singulier pluriel» dont parle Jean-Luc Nancy - la citation est d'autant plus englobante.

C'est pourquoi il est souvent inapproprié de réduire cette compréhension et cette pratique de la citation en lui plaquant un lexique post-moderne: pastiche, collage, intertexte, simulacre, patchwork, etc. «Le moteur poétique du cinéma selon Godard, c'est la citation - et on voit maintenant tout ce que ce terme doit couvrir qui l'éloigne radicalement du collage avant-gardiste ou de toute idéologie post-moderne.<sup>25</sup> » La citation godardienne est toujours œuvre de création, et elle est création dans le sens où elle repose sur un travail de critique. «La science du critique, son intuition et sa poésie, c'est de ne pas altérer ce qui est cité, quelque déformation qu'on l'oblige à subir, et cependant, de le donner à voir comme neuf.<sup>26</sup> » Réinventer tout en préservant, ou, encore, préserver en réinventant son objet: en cela réside toute l'intelligence de la citation chez Godard. Et peut-être que préserver le cinéma, compris de cette manière, devient une autre façon de le réinventer.

Lorsque Godard cite Hitchcock, par exemple, dans *Pierrot le fou*, ou dans *Week-End*, c'est en faisant appel à une connaissance préalable de la scène citée, de ce que cette scène implique pour son réalisateur; du statut de ce cinéaste et de *cette* scène dans son film. Qu'il s'agisse - pour ne prendre que deux exemples bien connus - de *Dial M for Murder* (1954) ou de *Psycho* (1960) - Godard cite ces deux films obliquement, de

<sup>24</sup> Aumont, Jacques, *Amnésies*, p.60.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p.61.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p.134.



façon détournée. Dans *Pierrot le fou*, on se souviendra que Marianne (Anna Karina) passe un ciseau devant une lentille *fish-eye*, avant de *couper* au plan suivant dans lequel on voit sa victime étendue avec la paire de ciseaux plantée dans le dos. En plus de citer une scène fameuse de *Dial M for Murder*, Godard *cite*, via les ciseaux, l'art du montage chez ce cinéaste. De la même façon, on pourrait dire que dans *Week-End*, l'assassinat de la maman revêche et avare par Jean Yanne et Mireille Darc renvoie au meurtre de la douche dans *Psycho* en renvoyant à la constellation que Hitchcock met en place à partir de la nourriture, du meurtre et de l'argent<sup>27</sup>. Cette série est présente dans le film de Hitchcock, mais n'est pas immédiatement *visible*, elle témoigne d'une certaine lecture, d'une certaine appropriation critique de l'image visuelle. Ces deux brefs exemples montrent comment, en faisant appel à ces scènes-clés, Godard opère un travail critique, renvoie à l'histoire du cinéma, tout en réinventant, en quelque sorte, la scène citée.

En citant des pages de Faure sur Vélasquez dans *Pierrot le fou*, la nouvelle de Poe, *Le portrait ovale*, dans *Vivre sa vie*, des réflexions de Wittgenstein ou de Merleau-Ponty (*Made in U.S.A*, *2 ou 3 choses que je sais d'elle*, JLG/JLG), les toiles de Renoir, de Goya, tels procédés de cinéma employés par Murnau, par Méliès, Epstein, Eisenstein, etc., Godard nous dit quelque chose sur le cinéma (celui qu'il pratique, celui qui s'est pratiqué) tout en marquant l'historicité du cinéma, le fait qu'il appartient à une histoire, celle de l'Art. Tout ce qui fait figure de citation chez Godard est *monté*, et, par montage, prend un nouveau sens, se révèle sous un nouveau jour, produit autre chose. L'art de la citation est de *renvoyer à*, de faire référence, tout en produisant quelque chose, par montage, par association. Ce *quelque chose*, c'est tout l'art de la réinvention par la citation, chez Godard.

La recherche du cinéma se manifesterait donc, dans un premier temps, dans cet art de la citation qui permet, comme nous l'avons déjà souligné, d'assumer l'historicité du

---

<sup>27</sup> Je renvoie ici le lecteur aux analyses *pénétrantes* de la scène de la douche dans *Psycho*: Lefebvre, Martin, *Psycho: de la figure au musée imaginaire*, Paris/Montréal: l'Harmattan, 1997.

cinéma et de l'Art, tout en étant réinvention, production, création. Mais la citation n'est pas le dernier mot de cette recherche, elle n'en représente qu'une dimension. N'est-il pas possible d'avancer que tous les films de Godard n'ont jamais eu un autre sujet que le cinéma ? A-t-il cherché autre chose, bien que par des moyens détournés, que le cinéma ? « Je crois effectivement que tous mes premiers films n'ont pas de sujet [...] Puis j'y suis revenu à l'époque de *France tour détour* et de *Sauve qui peut (la vie)*. Avant, le sujet c'était le cinéma.<sup>28</sup> » Si ces autres films ont, bel et bien, des sujets, il semble possible d'avancer que ces sujets sont, des premiers aux derniers, assujettis à une interrogation et à une recherche sur le cinéma, « sa manière de traiter les choses<sup>29</sup> », une réflexion sur ses possibilités d'expression et les limites - toujours à franchir - de sa représentation. D'*Histoire d'eau* aux *Histoire(s) du cinéma*, d'*A bout de souffle* à *Sauve qui peut (la vie)*, de *One+One* à *Numéro deux*, de *Vivre sa vie* à *Passion*, des *Carabiniers* à *Forever Mozart*, il semble que Godard n'a cessé de chercher le cinéma, de le trouver et de le reperdre, de le mettre en question, de l'invoquer ou de le convoquer, de le réinventer, enfin, comme s'il « venait d'être inventé ».

Tout film nous provient dans l'opacité de sa médiation. Filmer le présent au présent, cela revient, pour Godard, à filmer un présent empreint d'une certaine historicité, ou du moins d'une épaisseur temporelle. « Le passé n'est pas mort, il n'est même pas passé », cette formule repiquée à Faulkner, que Godard fait sienne à plus d'une occasion dans les *Histoire(s)*, pourrait valoir comme principe général pour toute son œuvre. Non pas qu'il faille détourner les yeux du présent, voire de l'avenir, mais plutôt s'agit-il, toujours, de faire coïncider les trois modalités de la temporalité. Si le cinéma est un art du présent, c'est certainement parce qu'en lui converge ces trois modes du temps, jadis distingués par Saint-Augustin : un présent du passé (souvenir), un présent du présent

---

<sup>28</sup> Godard, Jean-Luc, Entretien avec Alain Bergala, *L'art à partir de la vie*. Godard par Godard [tome I], *op.cit.*, p.11.

<sup>29</sup> *Idem.*

(intuition), un présent du futur (attente). Le cinéma, tel que le conçoit Godard est travaillé par cette triple membrure du temps, et en même temps, on peut dire qu'il fait s'effondrer toute notion de progrès linéaire, de téléologie. Il y a un devenir, mais ce devenir n'est pas soumis aux règles d'une chronologie. Pour aller de l'avant, il faut savoir et chercher ce qui s'est fait *avant*. À propos d'*Orphée* (1963) de Cocteau, Godard écrivait en 1964: «Pour savoir faire du cinéma, il nous faut retrouver Méliès, et pour ça pas mal d'années lumières sont nécessaires.<sup>30</sup>» Godard a été aussi, comme critique, moins prompt que d'autres à discréditer le montage classique, à rejeter certains genres cinématographiques (musical, burlesque, western), à séparer l'histoire du cinéma entre le documentaire (Lumière) et la fiction (Méliès). Dans le *Mépris*, Paul (Michel Piccoli) dit vouloir revenir à Griffith et Méliès, et si Godard fait jouer Fritz Lang c'est qu'il est une citation incorporée, *incarnée*, de ce cinéma de mise-en-scène dont il est à la recherche et qu'il croit (avoir) perdu. Mais attention, Godard n'essaie pas de refaire un cinéma à-la-manière-de-Lang-Hitchcock-Renoir-Rossellini-Mizoguchi (la liste est longue), mais plutôt de faire subir au cinéma le même traitement que ces cinéastes lui ont fait subir. Retrouver n'est pas émuler, mais bien reprendre, pour soi.

Il y a déjà eu Bresson, il vient d'y avoir *Hiroshima*, un certain cinéma vient de se clore, il est peut-être fini, montrons que tout est permis. Ce que je voulais [dans *A bout de souffle*], c'était partir d'une histoire conventionnelle et *refaire, mais différemment, tout le cinéma qui avait déjà été fait*.<sup>31</sup>

Cela reviendrait à refaire le cinéma, dont l'histoire est en train de s'achever, et tenter de faire «l'histoire de cet achèvement» - pour reprendre la formule de Péguy telle qu'elle se retrouve dans les *Histoire(s)* (4b). Pour en finir, encore, il faut recommencer. Entre la perte et la reprise, la seule façon de faire du cinéma, c'est de faire l'objet de cette perte l'objet d'une analyse, le sujet d'un récit, une terre à reconquérir.

---

<sup>30</sup> Godard, Jean-Luc, *Orphée*. in *Godard par Godard [tome I]*, op. cit. p.253.

<sup>31</sup> Godard, Jean-Luc, "Entretien", *op.cit.*, p.218. [*Je souligne.*]

«Why did they ask me to shoot this twisted fairy-tale ? », demande, on l'a vu, le protagoniste de *King Lear*, en feuilletant un album où ont été épinglées les photos de plusieurs cinéastes: «Jean [Cocteau], of course, Roberto [Rossellini], of course, of course... Robert [Bresson]... yes. François [Truffaut]... I'm not sure.» L'enjeu, on l'aura compris, n'est pas seulement de savoir si Truffaut aurait été capable de tourner *King Lear*, mais de savoir quelle place il occupe dans cet album. L'incertitude est bien celle de Godard lui-même, qui ne sait pas s'il a mérité sa place à la suite de ces pré-noms. Cette interrogation apparaît aussi dans *JLG/JLG*, où il ne cesse de filer son prénom (Jeannot) auprès de ceux qu'il a admirés, sur lesquels il a écrit, qu'il a cités: Fritz [Lang], Nicholas [Ray], Robertò [Rossellini]... Toute la question est de parvenir, à force de courage, d'obstination, de résistance, à «mériter le nom que je me suis donné».

À marquer ainsi des filiations et des paternités, il peut sembler, à certains moments, que le cinéma de Godard, particulièrement dans les vingt dernières années, poursuit la «vraie» tradition du cinématographe, les premières intuitions fondamentales du muet - celles d'Epstein et d'Eisenstein entre autres - et que c'est le cinéma, tel qu'il est pratiqué aujourd'hui, qui a déraillé: selon Michael Witt, «it is not Godard's work but the rest of cinema that has somehow lost its way and been sidelined to the margins<sup>32</sup>», de la même façon que, à propos de *Bande à part*, Godard a pu dire que «Ce sont des gens qui sont réels, et c'est le monde qui fait bande à part. [...] C'est le monde autour d'eux qui vit un mauvais scénario.<sup>33</sup>» Ne pourrions-nous pas dire que Godard, dans ses films, ses conférences, a essayé, à sa manière, de retrouver le muet pour conquérir son parlant, à lui?

La résistance, chez Godard, est avant tout question de fidélité. Godard n'a cessé de répéter qu'il n'a jamais quitté le cinéma, et que ce sont les autres qui ont prétendu qu'il l'a abandonné : d'où toute l'ironie et la douleur de ces variations sur cet *Idiot*, ou cet

<sup>32</sup> Witt, Michael, *Montage, My Beautiful Care, or Histories of the Cinematograph*. *Cinema Alone*, op.cit., p.42.

<sup>33</sup> Godard, Jean-Luc, cité dans: Deleuze, Gilles, *L'Image-Temps*, op.cit., p.223.

«imbécile de JLG», interprétés par Godard lui-même, qui apparaissent ici et là, dans *Prénom: Carmen*, *King Lear*, *Soigne ta droite*, *JLG/JLG*, tous ces personnages chassés du cinéma, et qui, quand on leur demande «S'ils sont dans le cinéma?», ne peuvent que répondre «on ne peut plus dire ça, non» (*Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma*). L'histoire du cinéma, Deleuze l'avait déjà dit, est un long martyrologue, parsemé de ces noms, «morts au champ d'honneur», traînés dans la boue, ou tout simplement oubliés (*2x50 ans de cinéma français*). Or, malgré l'abandon du navire, une poignée, qui s'étiole, reste à bord.

Du *Mépris* à *King Lear* en passant par *Allemagne année neuf zéro*, une figure revient souvent dans les films de Godard: celle du rescapé. Celui qui a survécu tant bien que mal à l'effondrement de la maison, ces «naufragés du monde occidental, [ces] rescapés du naufrage de la modernité.<sup>34</sup> » Le rescapé, c'est celui dont la vie a été épargnée, mais qui a été arraché du monde dans lequel il était. Il est exilé malgré lui, et toute sa recherche consiste à retrouver cette terre qu'il a perdue. Godard, depuis *Le Mépris* - film qui aurait pu d'ailleurs s'appeler *À la Recherche d'Homère*<sup>35</sup> - a entrepris une odyssée, un voyage qui ne pourrait être autre chose qu'un long et tortueux «retour au pays natal». Revenir à cette «terre aimée», pour un cinéaste dont la patrie a toujours été le cinéma, c'est une façon de repartir à neuf, à nouveau, à chaque fois, oublier pour retrouver sous une autre forme, provoquer une remise à zéro des cadrans. *L'année neuf zéro*, c'est, bien entendu, l'année 1990 – l'année suivant l'éclatement du bloc soviétique, de la chute du Mur. Mais «neuf zéro» dit aussi la nécessité de remettre les cadrans à nouveau à zéro, question de repartir, pour un tour, encore.

Plusieurs de ces films peuvent produire en nous cette impression, étrange, vague, d'avoir retrouvé le cinéma, et ce, dans des œuvres qui semblent souvent le moins s'y

---

<sup>34</sup>Godard, Jean-Luc, *Le Mépris*. Godard par Godard [tome I], *op.cit.*, p.249.

<sup>35</sup> *Idem*.

prêter. Bergala le signalait déjà à propos de *Comment ça va?*<sup>36</sup>, et on pourrait ajouter *Numéro deux*, *Ici et ailleurs*, *Le Gai savoir*, *France tour détour*, *Lettre à Freddy Buache*. Le cinéma n'est peut-être pas le *sujet* de ces films- à la différence d'*À bout de souffle*, *Une femme est une femme*, *Pierrot le fou* - il est en effet devenu *objet* d'une analyse critique. Mais les ralentis de *France tour*, les téléscopages d'*Ici et ailleurs*, les travellings de *One+One*, concernent indubitablement le cinéma avant d'être des exercices didactiques ou théoriques. Ils sont une recherche, sous une autre forme, du cinéma. Qui plus est, à plus d'un moment nous pouvons dire, un peu comme Godard à la fin du *Scénario du film Passion*: «voilà le travail, voilà le cinéma!» La vidéo, loin d'être ce Caïn à une époque redouté, est devenue une alliée particulièrement riche pour tenter ces retrouvailles difficiles. Et si Godard décide d'introduire ces *Histoire(s)* avec ce HOC OPUS / HIC LABOR EST, c'est aussi parce que cette œuvre, révèle la plus haute exigence, le plus riche travail de recherche sur et pour le cinéma.

### 1.7. Le premier film

Retrouver le cinéma, c'est un peu refaire le premier film et ce n'est peut-être pas sans raison que Godard a fait intervenir quantité d'*arrivée de train en gare* et de *sorties d'usine*. Ces deux *premiers films* sont évoqués à maintes reprises jusqu'à dans *Eloge de l'amour* (film du retour par excellence): une scène se déroule dans un quai de la SNCF, une autre devant l'usine désaffectée de Renault, à Billancourt. On se souviendra aussi de cette scène des *Carabiniers* dans laquelle Michel-Ange, dans la salle de cinéma, frissonne à l'approche du train, mais aussi à ces arrivées du train en gare dans *Sauve qui peut (la vie)*, *Hélas pour moi*, *Forever Mozart*. On sait aussi le rôle qu'a joué - et l'usage qu'a fait Godard - de l'usine, dans *Tout va bien*, dans *Passion*, à tel point que l'usine est venue signifier un peu l'ordinaire du cinéma (mais aussi bien de l'amour, des rapports sexuels, etc.) On a aussi maintes fois souligné l'effet-Marey des séries télé

---

<sup>36</sup> Bergala, Alain, *Le Cinéma retrouvé. Nul mieux que Godard*, op.cit., pp.27-31.

*France tour détour et 6x2 sur et sous la communication*. Durant ses conférences à Montréal, en 1978, Godard relate cette histoire de Marey, à qui on avait parlé de l'invention de Lumière et qui aurait rétorqué «complètement imbécile, pourquoi filmer à la vitesse normale de ce qu'on voit avec les yeux, je vois pas quel est l'intérêt d'avoir une machine ambulante», à quoi Godard ajoute que «la machine manque effectivement entre Lumière et Marey et il y a un moment où tu as besoin de repartir.<sup>37</sup> »

Repartir, c'est peut-être retrouver le *premier film*, mais c'est aussi se donner le droit de refaire un *premier film*, ou de déplacer sans cesse le moment de ce *premier film*. Faire de la critique, c'était déjà faire son premier film; si *A bout de souffle* est son premier long métrage, *Une femme est une femme* est son «vrai premier film»<sup>38</sup>; *Bande à part*, après l'expérience du *Mépris*, a été senti comme un retour à ses *premiers films* ; *Numéro deux* indiquait «un *nouvel* état de fait, un programme, des directions<sup>39</sup>»; *Sauve qui peut (la vie)* représente ce fameux deuxième premier film, sa «troisième vie dans le cinéma<sup>40</sup>»; *Nouvelle Vague* (annoncé dès le titre) est «une sorte de retour»; etc. Et n'est-ce pas cela, au fond, «refaire mais différemment tout le cinéma qui s'est fait» ? La mort de Michel Poiccard (Belmondo) ressemble étrangement à celle de Paul Godard (Dutronc), bien que sous des modalités différentes (travelling avant vs. ralenti); certains aphorismes de Bresson refont surface dans cinq ou six films, mais sont portées, à chaque fois, par un accent différent ; les reprises de *Monika*, *Mr. Arkadin*, *A time to live and a time to die*, *While the city sleeps*, *Pickpocket* émaillent l'œuvre de Godard mais se dotent, à chaque fois, d'une signification différente. Quelque part entre ce «refaire» et ce «différemment» se loge l'essentiel du programme de Godard: faire revenir, de films en films, mais toujours différemment, les origines du cinéma, des citations, des objets (fenêtre entrouverte, ciel, avion), les même questions laissées sans réponse, etc. Les huit épisodes des

<sup>37</sup> Godard, Jean-Luc, "Propos rompus", *Godard par Godard*, [tomel], *op.cit.*, p.467.

<sup>38</sup> Godard, Jean-Luc, "Entretien", *op. cit.*, p.224.

<sup>39</sup> Godard, Jean-Luc, "Faire les films possibles là où on est", *op.cit.*, p.382. La première question de l'intervieweuse était d'ailleurs: «*Yvonne Baby*: Alors, c'est un retour? - *Godard*: Jamais parti».

<sup>40</sup> Godard, Jean-Luc, "Travail-Amour-Cinéma", *Godard par Godard*, [tome I], *op.cit.*, p.449.

*Histoire(s) du cinéma* fonctionnent, on le comprendra, sur le même régime. Nous y reviendrons.

### 1.8. L'image première

Citation, recherche du cinéma, rescapés, fantasme du premier film, tous ces motifs et ces pratiques ont en commun un postulat fondamental (qui est aussi une posture d'artiste) : le cinéma a été perdu, tout geste de cinéaste (conçu sérieusement) doit en découdre avec cette perte. Ce postulat s'est radicalisé tout au long de ladite première période, a pris une forme plus marquée autour de Mai 68, c'est-à-dire de *Week-End* et des travaux successifs du groupe Dziga Vertov, s'est renforcé au cours des collaborations avec Anne-Marie Miéville au sein de Sonimage. Lorsque Godard *revient au cinéma*, comme se plaisent à dire certains, cette position s'est aiguisée. Durant les années 80, les morts de Rossellini, de Hitchcock, puis de Truffaut, lui confirment cette impression d'être un des derniers, avec Wenders, Garrel, Akerman, Straub et Huillet, à travailler dans la trace «des dieux enfuis». Dans le cinéma des années 80 et 90 on assistera à une nouvelle radicalisation qui, au fil des films, s'est doté de nouvelles préoccupations: l'invisible, le sacré, la Loi, la resurrection, le religieux ou le mythologique, l'Histoire (à proprement parler), le deuil, etc. De *Passion* à *Hélas pour moi*, la question du retour a pris un *tournant* particulier. Godard n'est pas devenu pieux, loin de là, mais s'est tourné vers un cinéma de la révélation, selon la très belle appellation que Deleuze emploie à propos du cinéma de Philippe Garrel<sup>41</sup>, c'est-à-dire vers un cinéma qui tente de retrouver son essence en tentant de capter la genèse de ses propres formes dans le cadre, la genèse du visible au seuil de l'invisible, autrement dit, l'interstice entre les deux, entre la pensée et l'impensé. C'est comme s'il était à la recherche d'une consistance pré-

---

<sup>41</sup> Deleuze, Gilles, *Image-Temps*, *op.cit.*, p.262. «Ce n'est guère un cinéma pieux, toutefois, mais un cinéma de la révélation. Si la cérémonie est secrète, précisément c'est parce que Garrel prend les trois personnages «avant» la légende, avant qu'ils aient fait légende ou constitué une histoire sainte.» Deleuze dresse, dans ces pages, un parallèle assez intéressant - bien que laissé en plan - entre le cinéma de Godard et celui de Garrel.



syntactique du cinéma, un cinéma d'«avant» la légende, qui saisisait ces formes dans une sorte de pureté, de suspension, qui serait en même temps un appel au Réel et au réel du cinéma. Il y a là tout un fantasme, proprement moderne, de parvenir à saisir les choses avant qu'on leur ait assigné un nom, dans leur épaisseur ontologique, dans leur étant pré-langagier. Mais, comme il est dit dans *JLG/JLG*, reprenant Heidegger, nous habitons le langage, c'est-à-dire «le langage est la maison de l'être». En d'autres mots, toute recherche d'un *Avant* du langage (et cela s'applique aussi aux images) s'exerce à partir d'une impossibilité fondamentale, qu'il n'est pas possible de conjurer. Tout le travail consiste donc à faire voir cet impossible, un certain degré d'invisibilité du visible, prélevé à même le réel: c'est la matière fantôme d'*Hélas pour moi*, c'est la lumière introuvable de *Passion*, c'est le Mystère de Marie, de Rachel, de Carmen, qui rejoint celui du cinéma, et qui en constitue la trame. Cette recherche n'est-elle pas conforme, à plus d'un égard, au privilège, voire au Mystère du cinéma, tel qu'il a été pensé par Epstein:

Quel que soit le scénario, chaque mètre de film consigne d'abord, implicitement, ésotériquement, cette expérience d'une réalité renouvelée et encore sauvage: réalité d'en-deçà et d'au-delà de la bonne vue et du temps juste; d'ailleurs, passé le centre qui est n'importe où et l'inertie qui n'a plus de système, d'avant les noms et d'avant la loi des mots.<sup>42</sup>

Avant la loi, signifie qu'il faut passer par la loi: la Loi des mots, des images, travailler l'interdiction de représentation, pour remonter au Verbe, à l'Image Originelle, à tout ce qui peut figurer, et ce, de façon indistincte, la Genèse, non comme essence, comme *arché*, mais comme origine au sens multiple.

Nous avons vu que pour aller de l'avant il s'agit parfois de remonter à ce qui s'est fait Avant, historiquement ou, à tout le moins, poursuivre une réflexion jadis menée. Cet Avant peut être représenté par l'histoire du cinéma (Lumière, Méliès, Griffith), de la peinture (Della Francesca, Delacroix, Manet, Renoir), de la littérature (Homère, Cervantes). Ce qui est en jeu dans cet Avant, c'est la possibilité d'effectuer, à partir de

---

<sup>42</sup> Epstein, Jean, *Le monde fluide de l'écran. Écrits sur le cinéma*, tome 2, Paris: Seghers, 1975, pp.156-157.

l'intelligence des commencements, un *recommencement*. Ce commencement, ce temps d'avant la chute, peut aussi représenter la volonté de retrouver un état encore inviolé de l'image et des sons, d'où ces nombreux inserts déplacés de ciel, de pré, de mer, qui viennent tous signaler quelque chose comme un *premier état de l'image*. Ce n'est peut-être pas un hasard, d'ailleurs, si Godard a longtemps entretenu des projets pour tourner une série télé au Mozambique, là où l'on pouvait encore trouver, selon lui, «la matière première de l'image». Pas surprenant non plus qu'il se soit penché sur le problème de la représentation de l'Annonciation et de L'Image de Marie. Dans le scénario de *Je vous salue, Marie*, on peut lire :

20 / Elle est une image vierge. Pas de traces. Pas d'empreintes.  
C'est cela que représente Marie. *Etre vierge, c'est être disponible,*  
être libre [...]  
24/ [...] Loué soit le cinéma. La loi n'est pas dite, elle est vue et  
entendue. Elle est acceptée et discutée. Une histoire nous est née  
et nous est donnée. C'est ainsi qu'à travers une image ressuscite  
la vie<sup>43</sup>.

Dans la même veine, dans *King Lear*, vers la fin du film, nous reconnaitrons la même réflexion, lorsque le protagoniste retrouve les bobines de Pluggy (Jean-Luc Godard) et qu'il s'exclame: «The first bells of easter were ringing. The images were there, as new: shy, innocent, strong. Pluggy's sacrifice was not in vain. The image will appear at the time of the resurrection.» Les images qui apparaissent à l'écran sont les mêmes qui émaillent les œuvres des années 80: ciel, arbre, fleur, etc. Le temps de la résurrection n'est pas à comprendre comme un retour du Messie chrétien sur terre, mais plutôt un appel à une *parousie* de l'image eu égard au réel, un «second avènement» qui rachètera le réel *par* l'image, une résurrection de la *présence* (sens premier de *parousia*) du cinématographe dans sa vocation première: son aura.

Nous reviendrons abondamment sur ce statut de l'image et de la résurrection lorsque nous traiterons des *Histoire(s) du cinéma*. Ce qu'il faut retenir pour l'instant, c'est

---

<sup>43</sup> Godard, Jean-Luc, *Je vous salue, Marie (scénario)*. *Godard par Godard [tome 1]*, op.cit., pp. 591-592.

que si Godard se tourne ou s'intéresse au christianisme, c'est «comme film de départ.<sup>44</sup>» Ce «film de départ» permet, en outre, de faire circuler tout un lexique religieux, mais exempt, il me semble, de toute religiosité. S'il y a religion, chez Godard, comme l'a bien fait remarqué Aumont, c'est au sens des Romantiques allemands qui ont présenté l'art comme substitut au religieux. Si Godard adopte un vocabulaire et une thématique chrétiens, c'est qu'ils correspondent à des questions spécifiques au cinéma tel qu'il le pratique et le conçoit. Penser le cinéma (et l'Art auquel il participe) en termes de valeur culturelle, c'est non seulement réanimer ses premières théorisations (Faure, Epstein, Malraux), c'est aussi le faire tendre vers un au-delà ou en-deçà du langage, un impossible, un Dehors infrangible et invisible des images et des sons. C'est une façon radicale de penser *autrement* le statut de l'image, en insistant, précisément sur ce qui en elle se dérobe à la vue et à l'intelligence.

### 1.9. Retour au pays natal (*autoportrait en décembre*)

Retrouver le cinéma, c'est aussi se retrouver. Sans vouloir faire de la *psychologie-de-prix-unique*, il est intéressant de constater le retour, depuis *La Lettre à Freddy Buache*, de Genève et de Lausanne au centre de l'univers visuel de Godard, qui va jusqu'à faire figurer la maison de sa mère, Odile Monod, dans *Forever Mozart*. Il est chose connue qu'il déménage à la fin des années 70 en Suisse, pour y installer ses studios et qu'il s'établira définitivement à Rolle. Ce déplacement, peut-être inconscient, coïncide avec la multiplication des images du Lac Lemman, de bruyères et de ruisseaux, qui représentent autant de souvenirs d'enfance. Dans *JLG/JLG*, ce motif du retour aux lieux de l'enfance est particulièrement poignant. Cet *autoportrait en décembre*, s'ouvrant sur une photographie du jeune Jean-Luc, est un tableau vaguement récapitulatif, où les pièces, les paysages sont meublés de souvenirs, de lectures, de films vus et entendus

---

<sup>44</sup> Godard, Jean-Luc, *Archéologie du cinéma et mémoire du monde*, Entretien avec Y. Ishagpour, *op.cit.*, p.48.

tout au long d'une vie. L'*Autoportrait* n'est pas une *autobiographie*, et Godard, comme Montaigne, n'a «jamais peint l'être, mais le passage.» Faire son portrait, c'est multiplier les traits, les marques laissés par le temps, et qui l'ont constitué: en d'autres mots, une visite d'un musée imaginaire encore actif, encore en mouvement. Le *décembre* de cet *autoportrait* est doublement significatif puisque Godard se conçoit au *décembre* de sa vie, mais que *décembre* est aussi le mois de sa naissance. Et la boucle est en train de se boucler. Le retour au pays natal, nous y insisterons davantage plus loin, est une autre façon d'effectuer un retour au cinéma. Il y a une équation assez directe d'ailleurs entre l'histoire de Godard et l'histoire du cinéma, qui peut passer inaperçue. Au début de *JLG/JLG*, Godard narre le texte suivant:

D'habitude, cela commence comme cela. Il y a la mort qui arrive, et puis l'on se met à porter le deuil. Je ne sais exactement pourquoi, mais j'ai fait l'inverse. J'ai porté le deuil d'abord, mais la mort n'est pas venue, ni dans les rues de Paris, ni sur les rivages du Lac de Genève.<sup>45</sup>

Godard, comme le cinéma, a commencé par porter le deuil, c'est-à-dire le noir et le blanc, en *expectative* de la mort ou du «jugement dernier imaginé.<sup>46</sup> » Et cette mort, maintenant, il la filme, ou plutôt chaque plan qu'il filme est arraché à la mort du cinéma, mais aussi à sa propre mort, qu'il sent peut-être imminente. Le cinéma n'aura jamais tant été cette «mort à l'ouvrage» dont parlait Cocteau, et, précisément, parce qu'il n'aura jamais autant été question de sa résurrection et de sa (sur)vie. On comprend dès lors les jeux de substitution vertigineux entre la fin et le commencement, entre ces deux *décembre*, qui marquent à la fois l'origine et la mort et qui nous rappellent à la tradition chrétienne. Le Christ n'a-t-il pas, selon la tradition, été crucifié la journée du calendrier où l'Archange Gabriel faisait son annonce à Marie? Le 25 mars, selon le calendrier roman est un *dies natali*, un «jour natal», précisément un «jour de la mort». Et neuf mois plus

---

<sup>45</sup> Godard, Jean-Luc, *JLG/JLG*, Paris: P.O.L., 1996, pp. 10-11.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p.14.

tard l'attente allait porter fruit, soit au mois de décembre de l'année zéro (25 décembre)<sup>47</sup>? Encore ne faut-il pas voir là un quelconque messianisme godardien - bien que cela pourrait se concevoir et agacer - mais plutôt une façon, pour lui, de se situer dans une histoire qui le constitue et qu'il constitue modestement; de mériter une place sur la terre, entre terre et ciel, à hauteur d'homme et à portée de main.

Ceci pour dire que la naissance du cinéma est intimement liée au deuil et à la mort, et que le deuil du cinéma passe par une interrogation profonde sur sa naissance, *son* origine, et, plus largement, *de* l'origine, comme problème philosophique. Dit plus simplement, la mort du cinéma est une invitation à penser, *autrement*, sa résurrection. Porter le deuil est une autre façon de célébrer sa vie, en mémoire ou en histoire.

De *l'Origine du monde* à *l'Image de la résurrection*, nous avons dressé une certaine cartographie - non exhaustive - de certaines questions qui sillonnent l'œuvre de Godard et qui seront à l'avant-plan de nos analyses subséquentes. À la lumière de ce relativement bref survol, nous pouvons sans doute nous demander comment les *Histoire(s) du cinéma* se situent par rapport à ces questions, quels rapports entretiennent l'Histoire, telle qu'elle y est conçue, avec la mort et l'origine, et quels y sont, plus généralement, les configurations de ce problème de l'Avant et de l'originaire. Les deux prochains chapitres tenteront d'élucider ces questions.

---

<sup>47</sup> «L'Annonciation est aussi un *dies natalis*, un «jour natal» au sens où le martyrologe romain emploie ce terme de façon très paradoxale: à savoir *le jour de la mort*, jour d'une naissance à la vie éternelle», comme on dit. Il s'agit de cet autre 25 mars que constitue le jour de la crucifixion et de la mort du Christ.» Georges Didi-Huberman, Fra Angelico: dissemblance et figuration, Paris: Champ/Flammarion, 1995, p.119.

## Chapitre 2. Fondements et réflexions autour de la question de l'origine et du problème de la mort dans les *Histoire(s) du cinéma*

### 2.1. Approches de la mort

Il y a un paradoxe qui gît au sein de l'entreprise de Godard. Comment peut-il parler de la mort du cinéma, quand il n'a jamais, dans le fond, cessé d'en faire ? Quelle créance accorder à cette invocation de la fin, tant que se poursuit son combat avec l'Angelos du cinématographe dont il a fini par adopter tous les traits ? Ne fait-il qu'œuvrer au sein de cette mort et, comme nous le disions plus tôt, qu'arracher chaque plan qu'il filme à la mort du cinéma ? C'est bien à cela que nous avaient amenés les discussions du chapitre précédent. Comment entendre alors cette litanie de la fin, et y a-t-il seulement paradoxe à faire du cinéma tout en admettant que cet art est mort, en voie de mourir, voire n'a jamais eu la vie à laquelle il était destiné ? Certes, il peut y avoir quelque chose d'irritant à entendre dire que «la flamme s'est définitivement éteinte à Auschwitz», quand on sait qu'il y a eu une véritable vie du cinéma après les Camps: le cinéma italien, japonais, la nouvelle vague; quand on sait qu'il reste Bresson, Bergman, Welles, Hitchcock, Ray, Cassavetes, et qu'ils tourneront encore pour plusieurs années. Ce qui s'éteint à Auschwitz - et nous aurons la chance d'y revenir - c'est la possibilité de dire le réel sans ambages, puisque le réel porte, depuis, indélébiles, les marques des atrocités. Une césure traverse l'histoire qui nous force à réévaluer tout ce que nous avons investi, d'espoir, de confiance, de foi dans l'histoire. En inscrivant aussi douloureusement la mort dans l'Histoire, la seconde guerre a entraîné dans son cours la mort de quantité de sphères. D'aucuns parleront de la fin de l'histoire, de la mort de l'Homme, de la mort de la littérature, de la poésie, de la philosophie... On a vu émerger tout un imaginaire de la fin qui mit un frein définitif - pour un temps du moins - à toute notion de progrès, de devenir progressif de l'histoire. Un *arrêt sur l'histoire* et ses présuppositions est exigé. Et malgré beaucoup d'enflure et de réappropriations éhontées, crier la mort à tout vent est un symptôme de quelque chose de plus intriqué. La mort, peu importe où nous la situons et les traits qu'elle adopte, nous

force à nous retourner, comme Orphée, sur nous-mêmes, sans faire mourir, pour une seconde fois, Eurydice. Le cinéma, dont la courte histoire connaît plus de morts que la plupart des arts mis ensemble, révèle à tous ses moments de crise profonde (arrivée du son, post-seconde guerre, invasion de la télé) une certaine couche réflexive, symptôme de ce sentiment de perte et de volonté de reprise. Parler de la *mort du cinéma*, en d'autres mots, suppose déjà que nous traitons cet art comme un corps, et s'il est mort, c'est qu'il a jadis eu une vie, qu'il avait une espérance de vie, et qu'il n'est pas improbable qu'il ressuscite une seconde fois.

Faire du cinéma, dès lors, en admettant que son histoire est close, signifie certaines choses: 1) la possibilité de se dire que tout est permis, que plus rien n'est interdit, qu'il est possible de faire reculer les bornes; 2) la responsabilité d'essayer de dire ce qui s'est passé, de revenir sur sa propre histoire ou, plus exactement, de faire revenir vers soi les possibilités trahies de son histoire; 3) la nécessité de maintenir la mort de son art comme horizon de sa création; 4) une invitation à racheter cet art, et, partant, à racheter tout le réel, et donner à voir des images qui télescopent l'avant et l'après dans un maintenant originaire toujours déplacé. La démarche de Godard rassemble ces quatre dimensions.

Au cœur de ce paradoxe gît peut-être une autre vérité, plus profonde, qui est que toute œuvre d'art se joue devant la mort. La *mort du cinéma* consisterait peut-être en une variation posturale de cette mort qui anime l'urgence de toute création. Filmer *devant la mort du cinéma*, comme un affront, pour vaincre cette mort-même. Vaincre la mort, c'est déjà lui reconnaître un rôle dans les galeries de sa mémoire, et c'est aussi aménager une place pour ces morts, avec qui on peut continuer d'entretenir des rapports de vie, un dialogue, comme s'ils étaient *encore là*. À chacun sa *chambre verte*. Le propre de cette entreprise est de faire coexister dans une même salle, dans un même musée imaginaire, plusieurs nappes du passé et qui entretiennent entre elles, par vertu de montage, des

relations, accidentelles ou naturelles. Ainsi, disposés, les morts sont arrachés de l'oubli qui les mortifiait puisqu'ils continuent à entretenir et renouveler des *relations*.

## 2.2. L'Avant, l'Après: rhizomes.

Le cinéma que pratique Godard - les *Histoire(s)* tout particulièrement - serait-il pour cette raison profondément anachronique ou intempestif ? Anachronique, certes, sur un plan esthétique, dans la seule mesure où l'on reconnaît comme anachronique toute œuvre qui intègre des niveaux parfaitement hétérogènes de temporalité et qui les fait exister sur un même plan d'existence expressive. Anachronique aussi, sur un plan historique, dans la mesure où il se prête à des mises en relation qui bafouent tous sens strict de causalité et de chronologie. Victor Hugo et Sarajevo; Rembrandt et le cinéma; *La Grève* et *Rome ville ouverte*; Griffith et Charcot; Goethe qui annonce le cinématographe en exigeant, sur son lit de mort, plus de lumière<sup>1</sup>. Inconséquent, on l'entendra, sur un plan strictement historique, ce type d'anachronisme renvoie à une autre intelligibilité de l'histoire, archéologique celle-là, et qui sape, comme nous le verrons plus loin, les fondations d'une histoire positiviste. Demandons-nous pour l'instant si l'anachronisme archéologique des *Histoire(s)* a quelque chose à voir avec ce fantasme des origines et cet imaginaire de la fin que nous avons décrits au chapitre précédent.

Nous avons vus à quel point étaient labiles les assignations de la mort et de l'origine, de l'*Après* et de l'*Avant* chez Godard. Et, partant, qu'œuvrer *après* n'encourt pas nécessairement une nostalgie de l'*avant*. Puisque la mort se déplace dans le temps, l'origine se meut aussi - deux plans qui se suivent ne se succèdent pas fatalement. Ceci étant dit, pourquoi tant tenir à ces deux polarités si elles ne possèdent aucune fixité?

---

<sup>1</sup> «J'ai appris à l'école que Goethe, sur son lit de mort, avait réclamé plus de lumière. Il était donc dans la logique des choses, quelques années plus tard, qu'Auguste et Louis inventassent ce que nous connaissons aujourd'hui sous le nom de cinéma, et qu'ils en fissent la démonstration à Paris, puisque cette ville portait depuis longtemps leur nom.» Dans cette allocution prononcée par Godard en 1966 dans le cadre d'une retrospective Lumière, nous avons droit à un exemple type d'anachronisme et de logique paradoxale qui anime toutes les lectures historiques de Godard. (Godard, Jean-Luc, *Grâce à Henri Langlois, Godard par Godard*, [tome 1], *op.cit.*, p.280.)



Quelle fonction peuvent-elles avoir si la logique même qui les porte est constamment remise en cause et si la mort du cinéma est tantôt consommée, tantôt à venir, si son origine se dit de multiples façons?

La mort est déjà là, dès *À bout de souffle*, avant même que Godard commence à tourner; elle est annoncée, ailleurs, pour quand le cinéma cessera d'être projeté. L'invention du cinéma est anticipée au cœur du XVIII<sup>e</sup> siècle, participe d'une histoire qui a commencé au VI<sup>e</sup> siècle av. J-C., est informée par la première image du monde, avant tout langage, avant toute humanité, etc. L'*avant* et l'*après* n'ont de sens que si nous les replaçons dans le cadre plus général de l'œuvre de Godard. Ces deux polarités expriment, en un sens, la tension fondamentale qui l'anime. Peut-on filmer, historiquement, après Auschwitz, Sarajevo, Tchernobyl, etc.? Faire preuve d'originalité, cela ne revient-il pas à postuler une origine comme horizon de sa propre nouveauté? Ces deux polarités sont, en vérité, deux potentialités.

La fin et le début sont deux potentiels, différentiels et divergeants, mais qui en même temps, basculent l'un dans l'autre. Dans *Sauve qui peut (la vie)*, la phrase de Duras: «C'est la fin du monde tout le temps», vaut peut-être «C'est le début du monde tout le temps». La fin marque l'urgence de recommencer ; le début est annonciateur de la fin. Mais le début et la fin, l'origine et la mort, sont aussi ce qui nous dépassent, ce qui sera toujours hors de notre contrôle, nous précédant dans l'existence et dépassant notre espérance de vie. L'*avant* et l'*après* ne sont que des projections, mais sur lesquels nous sommes aussi projetés, *toujours déjà* dans l'histoire, le langage, et buté à notre propre finitude: double extériorité qui nous articule sur la plus grande proximité avec nous-mêmes.

Comment poser alors le problème de l'*avant* chez Godard et la recherche de l'origine? La question de l'origine - en employant un terme qui peut lui apparaître étranger -

proprement posée, forme un rhizome<sup>2</sup>. Elle ne possède pas de centre, elle est sans début, ni fin, alors qu'elle réactive, dans sa forme même et dans l'espace vers lequel elle tend, un début qu'il faut toujours recommencer, une fin qu'il faut encore finir. Cette question s'inscrit dans des séries, et des séries de séries. Ces séries (et, et, et...) sont à la fois, et en même temps, régressives et progressives: elles posent la question de l'*Avant*, tout en avançant vers une origine toujours plus reculée et qu'on retrouve à pas lents, déssiminée, morcelée ou transparente, suspendue, invisible (et qui fait une nouvelle fois penser à l'Ange de l'Histoire dont parle Benjamin). Ce qui est en avant, ce vers quoi on tend, c'est l'*Avant*. «L'origine est la fin.<sup>3</sup> »

Ce n'est pas tant que l'histoire du passé se rejouera dans l'avenir (par une sorte de déterminisme obscur), qu'il faut créer, à l'avenir, des œuvres en prenant pour modèle certaines formes archaïques (en suivant une attitude vaguement nostalgique ou réactionnaire), mais bien que l'*Avant* coupe transversalement, et de différentes façons, toute les interrogations sur l'avenir de la création telle qu'elle s'envisage dans le corpus de Godard. C'est que l'*Avant* est un surgissement, qui entre en collision avec le maintenant, ce *maintenant* qui est aussi un *après*. L'*origine* participe historiquement de tout présent, s'inscrit dans le tourbillon du devenir et est projeté dans l'à-venir. On comprend mieux dès lors que cette recherche de l'origine n'est pas la quête d'un Eldorado du sens, une genèse idéale, un premier pli dans le temps qui garantit une continuité ordonnée. Elle n'est pas non plus l'élucidation d'une Raison de l'histoire, mais son démontage, sa déraison.

Du retour aux *récits fondateurs* (annonciation, résurrection, incarnation divine, voyage d'Ulysse, Regard d'Orphée, etc.), à la question maintes fois posée «Qu'est-ce qui s'est passé, avant?»; du motif du *retour au pays natal* à la possibilité de filmer le monde

<sup>2</sup> Nous renvoyons les lecteurs à l'emploi de ce terme chez Deleuze. Deleuze, Gilles, *Mille Plateaux*, Paris: Minuit, 1980.

<sup>3</sup> Kraus, Karl, *Paroles en vers*, I, cité en exergue dans: Benjamin, Walter, *Thèses sur la philosophie de l'histoire* (1940), *Essais 2* (1935-1940), trad. Maurice de Gandillac, Paris: Denoël, 1971, p.204.

comme pour la première fois; le problème de l'origine, nous l'avons vu, n'a cessé de poser une variété de formalisations. L'origine - comme la mort à laquelle elle est structurellement liée - problématise un Dehors, un invisible, un inouï, qui ne sont pas une négation du cinéma, mais qui tentent, au contraire, de le faire renaître, de l'extérieur, de l'articuler sur tout ce qu'il a perdu: son mystère, sa puissance de transfiguration, de rédemption du réel. Ce déclin est l'occasion d'une reprise, d'une remise à zéro de ses potentialités. Cette reprise, dans les *Histoire(s)*, apparaît comme une anamnèse, qui *reprise* l'histoire (du cinéma) en la re-montant. Il ne s'agit pas de rendre à ces objets leur antique lustre d'antan, mais de les faire remonter vers nous, dans le tourbillon originaire de leur devenir et de leur déclin.

Les *Histoire(s) du cinéma* forment une immense cartographie de cette question des origines. En renvoyant les uns aux autres la pratique du montage, l'intelligibilité de l'histoire et le travail de la mémoire, il s'agit bien de retrouver le cinéma : en faisant jouer - tout en les déplaçant sans cesse - les rôles de son origine; en *réanimant* les films du passé (enfouis dans la mémoire) comme si nous les retrouvions pour la première fois; en réactualisant des techniques *d'attractions* (clignotement, ralenti/accéléré, syncopages, télescopages); en sabotant la narrativité, la linéarité et les repères chronologiques pour ne conserver que les *traces*, les *strates* et les *stases* qu'il a laissées dans l'histoire et la mémoire. Cette «recherche du cinéma perdu», à travers ses multiples variations, trace autant de points et de lignes de fuite dans lesquels s'inscrit une question, plus vaste, de l'origine et de la mort. Ce ne sont pas des points fixes, ni des lignes stables. L'origine et la mort, qui s'appellent réciproquement tout au long des *Histoire(s) du cinéma*, ne sont ni une fin, ni un début: elles sont *entre* un commencement et un achèvement, elles ne cessent de commencer, elles ne cessent de s'achever. Nous pouvons ainsi mieux comprendre comment les *Histoire(s) du cinéma* ne mettent pas en scène une téléologie, au sens stricte, de l'histoire. Le devenir qui s'y déploie est constitué de coupures, de

bifurcations, de téléscopages. Aussi progresse-t-il en raccordant des séries et des séries de séries. Chaque élément de la série peut, potentiellement, faire proliférer une nouvelle série. C'est en ce sens que nous pouvons parler des *Histoire(s) du cinéma* en termes de cartographie rhizomatique, et qu'il est possible de considérer la question de l'origine comme une série privilégiée à l'intérieur de cette vaste *archéologie* du cinéma.

### 2.3. Origine et Histoire

L'origine, dans son acception la plus générale telle qu'on la retrouve ici, forme une série et nous aurons l'occasion de revenir sur la question de ces mises en série dans le prochain chapitre. Mais, déjà, dire que l'origine forme une série, cela désigne bien tout ce qui distingue cette histoire du cinéma d'un certain exercice traditionnel de l'histoire. Rien de plus étranger à Godard qu'une «Histoire du cinéma mondial des *origines* à nos jours» qui tenterait de capturer dans un récit linéaire des continuités chronologiques et des segmentations génériques. Une telle histoire postule, à *l'origine*, un ensemble d'événements, d'inventions, qui marquent le *début*, pour ensuite tracer une histoire des causes et des effets, des talents singuliers et des mouvements collectifs. Chez Godard, le devenir est ce qui vient en premier et l'origine est *dans* ce devenir et ce déclin. L'origine n'est pas *hors* de l'histoire, comme un point scintillant soustrait au temps; elle n'est pas non plus *dans* l'histoire, comme un «pli inaugural» qui permet toute histoire. Les *Histoire(s)* nous l'avons dit, sont fondamentalement anachroniques, non pas seulement par ce mélange d'époques et de styles, mais parce que tout ce qui y fait figure d'origine est disséminé, multiplié, re-*monté*. L'origine est ce qui échappe parce qu'elle est ce qui devient, ce qui revient, non pas sur le modèle d'un retour cyclique et stable du même, mais d'un retour, distant et proche, d'une nouvelle possibilité, inscrite dans le corps de son histoire, d'une résurrection différenciée de l'*originnaire*.

Cette approche de l'origine, on l'entendra aussi, ne ressemble en rien à ces genèses idéales du XVIII<sup>e</sup> siècle dont parle Michel Foucault dans les *Mots et les choses*,

et qui constituent un «pli premier» qui garantit l'ordre du monde. À l'époque classique, l'ordonnance du monde étant elle-même garantie par le grand Artificier et par l'exercice de l'entendement, l'origine était conçue comme un point de départ, un premier ancrage, «hors du temps réel et en lui», qui permettait de reconstituer une succession de représentations, gouvernées par la causalité, l'ordre et la nécessité <sup>4</sup>. Cette pensée de l'origine participe en fait de toute l'épistémè classique, et il serait inutile pour notre propos d'en brosser le portrait. En revanche, ce qu'il faut bien reconnaître, c'est que l'origine a toujours entretenu avec l'histoire, telle qu'elle se conçoit encore aujourd'hui, des rapports ténus. Faire l'histoire de *ceci ou de cela* (art singulier, État politique, Révolution, personnalité), c'est en retrouver, d'abord, l'origine. Savoir comment *tout a commencé*, partir de l'origine, c'est s'assurer une bonne lecture de l'histoire. Retrouver l'origine, c'est retrouver en quelque sorte le principe indivis, la logique qui a présidé sa *génération*, qui a rendu possible un état de fait. Cette façon d'aborder l'origine est ancrée profondément dans la pensée Occidentale, et plonge ses racines dans les théogonies mythologiques où l'*arché* représentait l'explication - le pourquoi sans pourquoi<sup>5</sup> - des choses dans le monde. Même si la philosophie helléniste, De Parménide à Aristote, récusera une création du monde *ex nihilo*, la recherche de l'*arché* comme principe immuable, hors du temps, non soumis à la corruption du devenir, n'a cessé d'alimenter l'histoire de la pensée et la pensée de l'histoire. La crise qu'inaugure l'historicisme au XIXe siècle, bien que sur des prémisses différentes, aura reconduit, en dernier, vers ces mêmes présupposés métaphysiques, malgré le travail de sape d'un Nietzsche. La philosophie de l'histoire aura cherché, par tous les moyens, de déployer des systèmes supra-historiques qui nivellent ses discontinuités et nient ses accidents, lui préférant la déférence de la Raison, du Progrès, de l'Esprit Absolu.

---

<sup>4</sup> Foucault, Michel, Les mots et les choses, Paris: Gallimard, 1966, p. 340.

<sup>5</sup> Cassirer, Ernst, The Philosophy of Symbolic Forms: vol.2 Mythical Thought, tr. Ralph Manheim, New Haven and London: Yale University Press, 1972, p.106.

Foucault a bien montré comment on n'aura cessé d'opposer au décentrement de la généalogie nietzschéenne «la recherche d'un fondement *originaire* qui fasse de la rationalité le *telos* de l'humanité et lie toute l'histoire de la pensée à la sauvegarde de cette rationalité, au maintien de cette téléologie, et au *retour* toujours nécessaire vers ce *fondement*.<sup>6</sup> » Conjuré, pour Nietzsche et Foucault, la «chimère des origines», c'est se porter en faux contre une conception positiviste de l'histoire et - ce qui revient peut-être au même - aiguïser la méfiance envers une rechute dans la métaphysique<sup>7</sup>.

Une critique de l'origine suppose une conception critique de l'histoire. Mettre en doute les fondements qui ont nourri la pratique de l'histoire des historiens, c'est s'interroger sur la validité de l'origine entendue comme «genèse». Il n'est pas surprenant, dès lors, que le travail critique de Godard, sur un plan historique, passe aussi par une révision de l'origine, de ce scintillement glorieux des débuts. Dans *2x50 ans de cinéma français*, par exemple, - film commandé en 1995 par la BFI, pour le centenaire du cinéma français - Godard et Miéville montrent bien qu'en célébrant les «100 ans du cinéma», au fond, ce n'est pas tant l'invention du cinéma, mais «l'exploitation du film» qu'on célèbre. Du coup, ils séparent l'origine de l'histoire, en remettant en cause (en renvoyant dos à dos) les présupposés, de l'une et de l'autre, que l'on n'interroge jamais:

c'est l'exploitation / du film / que vous célébrez / pas la production /  
la première exploitation / des frères Lumière / pour leur invention /  
le cinéma / [...] si on célèbre quelque chose / est-ce que ce n'est  
pas / d'une certaine façon / je ne sais pas / accorder une valeur  
exagérée / à quelque chose / qu'on n'a finalement pas / bien servi /  
oublié / mais comme on le célèbre / on se rachète / est-ce qu'il n'y a  
pas / une opération de rachat / quelque chose / qu'on a laissé  
tomber<sup>8</sup>

Godard invite une réflexion sur l'hypocrisie d'une telle célébration, mais, plus encore, sur le sens du geste de l'historien-commémorant, qui ne s'interroge pas sur sa

<sup>6</sup> Foucault, Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris: Gallimard, 1969, p.22.

<sup>7</sup> Foucault, Michel, *Nietzsche, la généalogie, l'histoire. Dits et Écrits*, vol.2, Paris: Gallimard, 1994, pp.136-156.

<sup>8</sup> Godard, Jean-Luc et Anne-Marie Miéville, *2x50 ans de cinéma français*, Paris: P.O.L., 1998, p.10.

propre pratique. Célébrer le «centenaire du cinéma», c'est stabiliser son histoire en lui accordant une origine fixe (1895) de laquelle découle une histoire homogène et sans faille. Ce type d'histoire est, nous dit Godard, vide de sens, dans la mesure où elle ne s'ancre pas dans une mémoire réelle, mais une mémoire artificielle. Poser de tels lieux de mémoire, rassure et rachète, mais en négligeant de reconnaître qu'il y a «opération de rachat», qu'on célèbre parce qu'on ne se rappelle plus ce qu'on est censé célébrer. Le geste solennel de l'historien-commémorant masque l'oubli au lieu de s'y opposer, et c'est bien *contre l'oubli* - titre d'un autre film de Godard-Miéville - que *2x50 ans de cinéma français* travaille. L'histoire que propose ici Godard, comme dans les *Histoire(s) du cinéma*, refuse de succomber à la célébration *bon enfant*, à cette vue totalisante et bourrue, en privilégiant plutôt les revers de cette histoire, ses déconvenues, sa trahison, ses mensonges: «l'homme est un animal et l'histoire est le film de sa trahison», lit-on dans l'épisode 4b des *Histoire(s)*.

#### 2.4. Critique foucauldienne et nietzschéenne de l'origine

Et peut-être est-ce là que la vue que privilégie Godard rejoint la critique foucauldienne et nietzschéenne de l'origine et de l'histoire. La généalogie ou l'archéologie, en effet, s'opposent farouchement à une recherche de l'origine (*Ursprung*) entendue comme fondement originaire, à toutes «genèses linéaires», au «déploiement métahistorique des significations idéales et des indéfinies téléologies.<sup>9</sup>» Dans un article de 1971, Foucault analyse la question de la généalogie nietzschéenne en rappelant les raisons pour lesquelles Nietzsche récuse cette recherche de «l'origine». La première raison est que cette recherche tente de restituer les choses dans leur «possibilité la plus pure». On assume une essence avant ou derrière les phénomènes, un être plein avant le devenir, baignant dans une identité parfaitement adéquate à soi. Derrière les choses, nous apprend Nietzsche le généalogiste, il y a tout autre chose. Le commencement

---

<sup>9</sup> Foucault, Michel, *Nietzsche, la généalogie, l'histoire*, op.cit, pp.136-137.

historique des choses (liberté, raison, vérité) est au contraire engoncé dans un désordre, un espace discordant et disparate. En second lieu, la recherche de l'origine se recueille autour de l'idée d'une perfection d'avant la chute, d'avant le corps, d'avant la corruption et qui confère, via une rechute dans la métaphysique et les théogonies, une solennité de l'origine. En troisième lieu, enfin, partir à la recherche de l'origine, c'est importer à l'intérieur du travail historique une notion de vérité absolue, comme si l'origine était le site où se logeait, de toute éternité, la vérité. Nietzsche, tout au long de son œuvre, aura montré comment l'histoire de cette vérité, est, *en vérité*, l'histoire d'une erreur, une fable<sup>10</sup>.

Aux différents emplois du mot *Ursprung*, Foucault fait valoir l'utilisation chez Nietzsche des termes *Entstehung* ou *Herkunft*, qui rendent mieux compte de l'objet de la recherche généalogique<sup>11</sup>. *Herkunft* dit la *provenance*, la souche, non pas comme lieu où s'unifieraient les choses, mais, au contraire, comme théâtre de la multiplicité et du dispersement, «des commencements innombrables», de la «prolifération des événements», de l'«extériorité de l'accident». L'*Herkunft* tient aussi de ce qui est inscrit dans le corps, «stigmatisme des événements passés»<sup>12</sup>, etc. Au lieu où la recherche de l'origine (*Ursprung*) fondait des certitudes, l'*Herkunft* inquiète les évidences en faisant proliférer les hétérogénéités et les aspérités de ce que l'origine *unissait* et ordonnait. L'*Entstehung* dit plutôt l'*émergence*, le symptôme qui surgit, «le principe et la loi singulière de l'apparition»<sup>13</sup>. » L'*Entstehung* est toujours un «lieu d'affrontement» sans lieu donné, l'issue d'un rapport de domination «sans rapport»; l'*Entstehung*, c'est «l'entrée en scène des forces» dont nulle personne singulière n'est responsable, dont personne ne peut tirer gloire, puisque l'émergence «se produit toujours dans l'interstice»<sup>14</sup>. » La «loi singulière» à laquelle renvoie l'*Entstehung*, enfin, ne répond pas à une *ratio a priori*, mais plutôt à une

<sup>10</sup> Nietzsche, Friedrich, *Comment le monde-vérité devint enfin une fable. Le Crépuscule des idoles*, Paris: Denoël/Gonthier, 1970, pp. 35-37.

<sup>11</sup> Foucault, Michel, *Nietzsche, la généalogie, l'histoire*, op.cit., p. 140.

<sup>12</sup> *Ibid.*, pp.142-143.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p.142.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p.144.



série d'événements sans *signification essentielle*, de renversements, de glissements, de failles et de surgissements fulgurants.

Dans ces deux cas, il est clair que ce que Nietzsche appelle le «sens historique» (*wirkliche Historie*) pourra devenir l'instrument de la généalogie dans la seule mesure où il aura pu échapper au point de vue supra-historique et à sa reprise à l'intérieur de la métaphysique<sup>15</sup>. La recherche de l'*Herkunft* et de l'*Entstehung*, est avant tout un refus de fixer des points fixes, des constances et des absolus. Cette recherche s'attarde aux «méticulosités et aux hasards des commencements.<sup>16</sup> » Il ne s'agit donc plus de chercher dans des «commencements» - purs comme la source (*Ursprung*) - une façon de tracer des continuités en négligeant les ruptures, en plaquant sur ce qui la nie - à savoir l'histoire et les pratiques des hommes - une ratio transcendente, ni de fixer l'origine dans une placidité en quoi pourrait s'assembler tout le devenir humain. C'est plutôt vers le tourbillon du fleuve qu'il faut se tourner. Nul événement singulier n'est, par ailleurs porteur, à lui seul, d'une rupture. Un événement, tel que l'entend Foucault, n'est plus une localisation spécifique (date, traité, bataille) mais un «rapport de forces qui s'inverse» et les «forces qui sont en jeu dans l'histoire n'obéissent ni à une destination ni à une mécanique, mais bien au hasard de la lutte.<sup>17</sup> »

## 2.5. Archéologie foucauldienne

À quoi s'adonne donc l'archéologie foucauldienne, du moins telle qu'elle se présente dans l'*Archéologie du savoir* ? L'*archéologie* de Foucault, nous l'avons vu, n'a que très peu à voir avec l'*archè*, l'origine, au sens où elle a été pensée traditionnellement. «Archéologie - je l'ai employé par jeu de mots, pour désigner quelque chose qui serait la description de l'*archive* et non du tout la découverte d'un commencement ou la remise à

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p.145.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p.140.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p.148.

jour des ossements du passé.<sup>18</sup> » Foucault contestera, sous différentes formes et au fil des œuvres, trois postulats, qui sont les trois conditions de possibilité de l'exercice historique traditionnel:

- 1) que chaque moment historique représente une totalité homogène, dotée d'une signification univoque.
- 2) que le devenir historique peut être lu et appréhendé dans une continuité, une linéarité.
- 3) que les événements de l'histoire sont enchaînés les uns aux autres selon une logique causale, dans laquelle chaque événement est la cause ou l'origine qui engendre telle autre situation.

Il faut bien voir que, si Foucault récuse une certaine conception de l'origine, c'est dans la mesure où elle remet à jour, par-delà les décentrement opérés par la généalogie nietzschéenne, des *a priori* rationnels qui préservent la souveraineté du sujet en proposant la «recherche d'un fondement originaire» qui nivellerait les discontinuités et les ruptures. Au lieu de postuler l'identité d'une origine stable, de reconstituer un récit fait d'événements homogènes, de trouver les grandes méta-structures qui ont présidé et président toujours au devenir historique, l'archéologie foucauldienne propose d'observer les couches, les strates, les accidents, les nappes de formations et de pratiques discursives et d'exposer, entre le visible et le lisible, ses conditions d'émergence. La pensée de l'origine, telle qu'elle a été envisagée en histoire et en philosophie, masque les discontinuités radicales de ces émergences, et les discordances séparant différentes séries de discours et de pratiques en lui imposant une continuité de l'extérieur<sup>19</sup>. L'analyse archéologique que prône Foucault et qui recoupe le concept d'*histoire effective* de Nietzsche, oppose aux notions de causalité, de continuités et de constance, la notion

<sup>18</sup> Foucault, Michel, *La Naissance d'un monde (entretien avec J.M. Palmier)*. *Dits et Écrits*, Vol.1, Paris: Gallimard, 1994, p.786.

<sup>19</sup> Chartier, Roger, *The Chimera of the Origin. Foucault and the Writing of History*, ed. Jan Goldstein, Oxford UK & Cambridge USA: Blackwell, 1994, p.170.

de régularités discursives et non-discursives telle qu'elles s'inscrivent dans la courbe des énoncés ou dans la lumière des visibilité<sup>20</sup>. Ces régularités n'annulent pas la singularité de l'événement, mais plutôt, en permettant de constituer des séries homogènes, permettent de rendre compte des discontinuités et des ruptures entre ces séries. L'événement, pour Foucault, nous l'avons déjà dit, ne doit pas son émergence à une cause singulière, il ne produit pas non plus un effet singulier dans la mesure où il n'est pas lui-même un objet empirique localisable (une date, une bataille, un livre). L'événement n'est pas ce qui est *arrivé*, mais exprime la singularité d'une transformation, l'établissement d'une nouvelle relation, un transfert de domination, la réappropriation d'un vocabulaire, etc. Faire de l'histoire consiste dès lors à constituer des séries, qui convergent et divergent, mais qui ne sont jamais autonomes<sup>21</sup>. Ce sont les séries (et les séries de séries) qui permettent de situer l'espace de l'événement et dégagent ses conditions d'émergence. Pour Foucault la relation entre les séries est devenue première: relation qui prend en compte les discontinuités, les ruptures, les glissements, et qui permettent de dresser une nouvelle cartographie. Il n'y a plus à proprement parler de début ni de fin, mais des relations qui sont autant d'espacements, de coupures irrationnelles, de sautes discontinues. Les notions d'événements, de séries et d'intervalles sont centrales pour l'archéologie et la généalogie dans la mesure où c'est par elles qu'on peut échapper aux pièges de l'histoire traditionnelle et qu'il est possible de rendre compte de la multiplicité des machines discursives et non discursives qui stratifient et prolifèrent *rhizomatiquement* à une époque donnée<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> Je renvoie le lecteur aux analyses de Gilles Deleuze, en particulier: *les strates ou formations historiques: le visible et l'énonçable (savoir)* dans: Deleuze, Gilles, Foucault. Paris: Minuit, 1986, pp. 55-75.

<sup>21</sup> « Désormais le problème est de constituer des séries: de définir pour chacune ses éléments, d'en fixer les bornes, de mettre à jour le type de relations qui lui est spécifique, d'en formuler la loi et, au-delà, de décrire les rapports entre différentes séries, pour constituer ainsi des séries de séries, ou des "tableaux" » (Foucault, Michel, L'Archéologie du savoir, *op.cit.*, p.15.)

<sup>22</sup> Il y aurait eu lieu d'éclaircir les rapports entre la série, telle qu'entendue par Foucault (*Archéologie du savoir*) et par Deleuze (*Logique du sens*). Il est certain que l'emploi foucaultien s'applique spécifiquement à l'enquête historique, alors que la série, chez Deleuze, renvoie à la méthode de Foucault, mais trouve aussi des ramifications, tant chez Beckett et Carrol, que chez Godard.

Que devient le problème ou la question de l'origine dans un tel projet historico-philosophique, à l'intérieur d'une telle configuration épistémologique ? Il peut sembler en effet que la critique foucaldienne de l'origine n'autorise plus à parler en terme d'origine et de fin, ni même du retour et du recul de l'originaire, tous ces thèmes «qui ont pour fonction de garantir l'infinie continuité du discours et sa secrète présence à soi dans le jeu d'une absence toujours reconduite.<sup>23</sup> » En fait, ce que Foucault veut récuser à tout prix, c'est la reconduction ou la réactualisation d'une continuité supra-historique, une recherche historique et philosophique d'une origine qui permettrait, par-delà ce qui en elle se dérobe, de rétablir la souveraineté du sujet. Mais si l'origine est ce qui devient et revient, si elle est multiple et stratifiée, si elle est un point toujours fuyant devant et derrière soi, elle sera ce qui, toujours à l'aube d'un déclin, exprime le mouvement aberrant du temps et la courbe erratique de l'histoire.

## **2.6. *Histoire(s)* archéologiques ?**

Dans quelle mesure pouvons-nous avancer que la méthode privilégiée dans les *Histoire(s) du cinéma* de Godard s'apparente à l'archéologie de Foucault ? Archéologique, elle le serait de prime abord par son refus de se prêter au jeu de l'histoire traditionnelle. Malgré certaines dates, certains repères chronologiques, les *Histoire(s)* sont, nous l'avons dit, fondamentalement anachroniques - bête sombre de tout historien - en cela qu'elles considèrent non pas la succession stable des événements dans l'histoire, mais l'histoire comme une surimpression écartelée de monuments et de relations. Ainsi, pour penser la naissance du cinématographe, Godard présente les découvertes picturales de Manet (2b), les découvertes scientifiques de Poncelet (2a). Pour décrire les horreurs de la seconde guerre, il cite Baudelaire (2a). Pour penser l'histoire de la Palestine, aujourd'hui, il met côte à côte - ou l'un par-dessus l'autre - les

---

<sup>23</sup> Foucault, Michel, L'archéologie du savoir, *op.cit.*, p.37.

trois manifestations, les trois *images*, du mot MUSULMAN, en 44 (Auschwitz), en 74 (Jérusalem), en 1995 (Sarajevo) en 1997 (Afghanistan)<sup>24</sup>.

Dire une histoire, c'est procéder par «rapprochements simples», c'est télescoper deux objets qui n'ont jamais été rapprochés. Aux continuités et aux causalités logiques, Godard préfère ces séries hétérogènes qui s'organisent en constellations kaleïdoscopiques, en jeux de significations. Ainsi, à la toute fin des *Histoire(s)*, les images d'*Othello* (1952) de Welles et de *Faces* (1968) de Cassavetes, par-dessus une lecture d'Ezra Pound (4b), captant l'un dans l'autre (voix, images, texte) ses figures fantômatiques; ou encore les images de *La Belle et la Bête* (Cocteau, 1946) et celles de *Paisà* (Rossellini, 1946), renvoyant à deux axes possibles (géographique et cinématographique) de la résistance, le premier poétique, le second politique (3b).



Fig. 6

Les *Histoire(s)* tentent moins de tracer un fil linéaire, de l'origine à nos jours, que

<sup>24</sup> L'exemple est donné dans l'épisode 4b des *Histoire(s)*. Godard, dans un entretien, précisait: «Je me suis aperçu par exemple que le mot de musulman avait été inventé par je ne sais quel Kapo de Dachau ou de Mathausen pour désigner un Juif lorsqu'il n'avait plus aucune force. Et l'histoire nous accompagne vraiment lentement, puisqu'il faut cinquante ans pour retrouver ce Juif sous un uniforme musulman dans les ruines de Sarajevo et Srebrenica.» (Godard, Jean-Luc, *À propos d'histoire et de mémoire*, op.cit., p.404.)

de faire proliférer des séries de sens, de multiplier les entrées et les sorties en les renvoyant les unes aux autres. Les leçons d'histoire de Godard - nous en relèverons plus loin - ne se présentent pas dans la limpidité d'un exposé qui raccorderait des traces, des faits datés, des noms, et composerait un récit explicatif. Les quatre chapitres des *Histoire(s)* risquent de dérouter plus qu'ils n'éduqueraient le dilletante cherchant à s'initier à l'histoire du cinéma. C'est que, pour Godard, l'histoire du cinéma n'est pas isolée: impossible de raconter *seule* son histoire, puisqu'elle recoupe, malgré sa solitude, *toutes les histoires*. En deuxième lieu, elle ne peut se raconter - si elle est racontable - que par montage, c'est-à-dire en se jouant des époques, des styles, des genres. Loin, donc, des genèses idéales ou factuelles, et des développements continus, l'archéologie godardienne est avant tout relationnelle. Comme pour Foucault, la relation entre les séries est première, et préside à tous les enchaînements. Ces enchaînements, ces mises en relation, n'essaient pas de reconstituer une succession ordonnée d'événements. Comme l'a bien remarqué Youssef Ishagpour dans un entretien avec Godard, «il s'agit de relations essentielles, même si elles ne s'expriment pas purement dans le monde des faits antérieurs, comme un déroulement d'événements.<sup>25</sup>» Et si les *Histoire(s)* sont à considérer comme une archéologie du cinéma, c'est bien en ce sens d'une histoire composite, composée à partir de la matière qui la compose, «ses moments et ses monuments dispersés». C'est une histoire qui se construit, sur plusieurs plans dynamiques à la fois, au lieu que les autres histoires du cinéma tentent au contraire de rétablir des zones de fixité, des espaces homogènes et des réseaux d'influences et de causalité arrêtés (époque, genre, mouvements).

Les *Histoire(s) du cinéma* rejoignent aussi l'archéologie foucauldienne dans un autre sens, puisqu'elles s'emploient à situer les conditions d'émergence, les *a priori* de sensibilité, les renversements, les omissions et les relations invisibles. Elles dressent des

---

<sup>25</sup> Ishagpour, Youssef et Godard, Jean-Luc, *Archéologie du cinéma et mémoire du monde*, *Traffic*, 29 (1999): 33.

axes géographiques, tracent des *réseaux de provenances* et des *points de surgissements*. Ishagpour n'a pas tort quand il fait remarquer qu'on retrouve dans les *Histoire(s)* les «conditions mentales ou les conditions de sensibilité, ou les relations qui ne se voient pas, et donc toutes les origines du cinéma, c'est-à-dire toutes les naissances du cinéma.<sup>26</sup> » Encore eut-il fallu préciser que toutes ces naissances ne se résolvent pas dans une «origine ainsi comprise comme *arché*, au sens d'origine et au sens de ce qui est principal.<sup>27</sup> »

L'histoire de Godard est, certes, portée par des catégories, ou plutôt des grands ensembles (sexe, mort, beauté, corps, origine, guerre) dans lesquelles s'inscrivent des séries, qui elles-mêmes peuvent s'inscrire dans d'autres ensembles. Ces grands ensembles ne sont pas à considérer comme des *principes premiers*. Les multiples «naissances du cinéma», ne fondent pas *arché-ologiquement* son histoire. Son archéologie, pas plus que celle de Foucault, n'a à voir avec l'origine «au sens de ce qui est principal.» En fait, l'origine, telle qu'elle apparaît dans les *Histoire(s)*, n'est pas fondation, elle ne vient rien fonder. Elle est au contraire relance, envoi, dispersion. Lorsque Godard relie - c'est l'exemple d'Ishagpour - le plan américain au revolver et au sexe de l'homme, et le plan à hauteur de poitrine à la femme et aux «histoires de nourrices» (2b), c'est moins une origine comme principe, qu'une origine comme catégorie, comme grand ensemble, qu'il invoque. «L'origine du plan américain» ne dit pas la *source* de ce plan, mais plutôt, ce qui, dans «l'origine du plan américain», permet son inscription dans la catégorie du sexe et de la mort. L'origine n'est donc pas un point explicatif unique, scintillant, mais une constellation de points en relations constantes. Et dans l'épisode 1a, lorsque Godard aborde la figure d'Irving Thalberg - «la fondation / le père fondateur / le fils unique» - c'est sans doute moins pour trouver les fondations historiques de Hollywood, tracer sa genèse, que pour comprendre ce qui, dans la

---

<sup>26</sup> *Idem.*

<sup>27</sup> *Idem.*

fondation de cette puissance, relance la figure du père moïsaque à l'intérieur de la mosaïque babylonienne; que pour exprimer la lutte déjà présente entre deux pères "fondateurs", en Amérique et en Russie, avec la figure de Lénine puis de Staline *le terrible*. Ce père fondateur n'est-il pas appelé, au début de l'épisode, par une reprise freudienne: «Père, ne vois-tu pas que je brûle?», appel qui lui même peut s'entendre de plusieurs façons. On voit bien que Thalberg ne fonde qu'un nouveau circuit de relations et qu'il n'est un «père fondateur», à l'intérieur des *Histoire(s)*, qu'à ce titre. Dire Hollywood, son histoire, c'est retrouver dans sa fondation tout ce qui échappe à la notion d'une causalité historique, à un *principe* historique. En inscrivant dans ce récit de la fondation d'Hollywood des titres de films, des échos de livre, des jeux avec le langage, Godard marque bien qu'il n'est pas en train de produire une histoire livresque: «Il a fallu que cette histoire passe par là / *Le Lys dans la vallée* / un jeune corps, fragile et beau / *les fleurs du mal* / tel que le décrit Scott Fitzgerald pour que ça se mette à exister / ça / *La Peste* / La puissance d'Hollywood.<sup>28</sup>» Et la puissance des «usines de rêve» qu'inaugure peut-être Thalberg sont aussitôt mises au travers de celles que le «communisme s'est épuisé à rêver<sup>29</sup>». Chaque «histoire» est elle-même toujours traversée par d'autres histoires, et aucune n'a un pouvoir singulier de fondation.

## 2.7. «Faire une description précise de ce qui n'a jamais eu lieu»

Foucault nous dit que l'archéologie relève de la «description de l'archive». Décrire et travailler l'archive: n'est-ce pas déjà une écriture, ne suppose-t-elle pas une démarche *scripturaire* ? Il faut bien, dans les faits, que ce qui a été inscrit (dans les livres, les mémoires) soit réinscrit dans la description. Mais cette réinscription - une fois qu'elle a été reconnue comme telle - ne tente pas de *rétablir* dans une «secrète présence à soi» l'objet de la description, mais bien de faire sourdre la résonnance souterraine de son

<sup>28</sup> *Histoire(s) du cinéma, op.cit.*, 1a, vol 1, p.5.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p.6.



inscription, les flux dynamiques qui la traversent. Ce n'est pas «la découverte d'un commencement», le désenfouissement «des ossements du passé», mais plutôt l'analyse des couches du discours. Il s'agit de capter, là où l'on avait imaginé un espace lisse de continuités, le jeu des hétérogénéités; de décrire, aussi précisément que possible, les rapports d'une absence de rapports. Réaliser, par exemple, que la prison fonctionne comme l'institution médicale, que l'asile des aliénés n'a pas sa source dans la médecine mais dans la prison<sup>30</sup>, que, comme le souligne Godard dans *France tour détour*, l'école est et n'est pas une école: elle peut fonctionner comme une maison, comme une prison. Il s'agit aussi de souligner les différences fondamentales entre dire et voir. Réaliser qu'il y a un écart entre le visible et l'énonçable, c'est, par exemple, rappeler que le cadavre du juif, en 42, on l'appelait MUSULMAN (*Ici et ailleurs*, *Histoire(s)*, 4b); que les «griffes du collier» dans le poème de Charles Cros ou les «voiles tendues» de celui de Charles Baudelaire, annoncent là les perforations de la pellicule (1b), là l'écran du cinéma (2x50 ans de cinéma français). Les *Histoire(s) du cinéma* peuvent être comprises, ainsi, comme archéologiques dans le sens où elles mettent en relation différents seuils, différents plans. Il n'y a évidemment pas de causalité simple entre ces réalités, ces plans, ces *archives*, mais échange et réciprocité, analogie de formes et de contenus, résonances anachroniques qui nous permettent d'aborder et d'écrire *autrement* l'histoire.



Fig 7 1



Fig 7 2



Fig 7 3

<sup>30</sup> Deleuze, G., *Foucault*, *op.cit.*, pp. 69-71.

Les *Histoire(s)* sont aussi, en ce sens, de l'histoire à la «seconde puissance», elles sont en même temps performatives et réflexives: *elles font ce qu'elles disent en disant quelque chose sur ce qu'elles font*. Elles proposent une lecture historique tout en offrant un méta-commentaire sur le *faire* historien, sur «l'opération historiographique», pour employer la formule de De Certeau. Afin de mieux approfondir toutes ces questions, considérons trois propositions, contenues dans les *Histoire(s)* et qui interrogent leur propre *faire* historien.

## 2.8. Trois propositions.

a) «Le cinéma, c'est la grande histoire... parce qu'elle se projette», dit-il à Serge Daney (2a). En quoi le cinéma, parce qu'il se projette, représente-t-il la Grande Histoire? Le cinéma se projette, d'un point de vue technique, bien entendu, sur un écran; mais il se projette aussi dans le temps. Il est projection-annonciation, projection-retrospection: jetant son regard sur ce qui vient (l'anticipant), et tournant son regard vers ce qui est passé (la catastrophe ou la grandeur du passé). Le cinéma se projette, en ce sens, en tant qu'il est opérateur d'Histoire(s), dans tous les sens du terme. C'est donc dire que, dans les *Histoire(s)*, entre l'objet visé (l'histoire du cinéma) et la forme artistique (le cinéma dans l'histoire) il y a une constante suppléance. Cette suppléance et ce renvoi de l'objet visé à la forme artistique sont au centre des *Histoire(s)* et les traversent de différentes façons.

b) «Toutes ces histoires qui sont maintenant à moi, comment les dire, les montrer peut-être»? *Comment* les dire, *comment* les montrer, *comment* les faire, ces *Histoire(s)*? Et il s'agit bien ici d'un *comment-aire*, qui interroge le «comment faire» de son travail, tout en indiquant une œuvre au travail, un *work in progress*. Ne pourrions-nous pas dès lors dire que les *Histoire(s)* sont une archéologie du cinéma et une méta-archéologie, qui se prend soi-même comme objet d'investigation ?

c) «Faire une description précise de ce qui n'a jamais eu lieu, c'est le travail de l'historien», lit-on au début de l'épisode 2a. Cette citation d'Oscar Wilde dit bien la nature

du travail dans lequel s'est engagé Godard. La phrase oscille entre deux pôles, entre la «description *précise*» et le «*jamais eu lieu*». Elle renvoie au fantasme de l'historien - dire avec précision ce qui s'est *passé* - ainsi qu'à l'absence qui structure son dire. Non pas que l'historien - tel que l'entend Godard - ne fait que de la fiction vérace, qu'il invente en faisant passer pour vrai. Sa tâche, plutôt, consiste à produire des relations, relever des traces, prendre des mesures, mais afin de tirer des lignes, d'exposer des rapports qui n'existent pas *en soi* dans le monde. Les faits qu'il relève, qu'il joint et lie, ne sont pas des données objectives; les événements dont il témoigne, les renversements et les irrptions qu'il signale, *n'ont jamais eu lieu*, ils n'ont pas de fixité assignable, ils n'ont pas d'identité univoque, ils se produisent «dans l'interstice». Un événement n'est pas une date, un traité, une bataille : c'est un enchevêtrement de relations, c'est un point de bifurcation, une fissure dans la strate des discours qui ouvre sur une nouvelle multiplicité. Il n'est pas possible de lui assigner un *lieu*, dans l'espace et dans le temps. Cela revient à faire de l'historien un producteur de relations: le travail de l'histoire, consiste à capter le surgissement d'un événement entre des événements. C'est un agencement de traces, un enchaînement d'ensembles hétérogènes qui ne forment pas une succession ordonnée, mais une surface-palimpseste, réunissant sur une même interface plusieurs nappes du passé qui *re-montent*. Décrire ce qui «n'a jamais eu lieu», c'est montrer ce qui n'a jamais été montré, l'invisible du visible qui remonte entre deux visibilités. Cela consiste à faire remonter les événements vers le présent, les démonter, les *re-monter*, pour parvenir à les montrer, enfin.

## 2.9. Une machine qui re-monte le temps: mémoire et histoire

La machine de Godard se décrirait moins comme une machine à remonter dans le temps, qu'une machine qui re-monte le temps et qui le représente, qui en tire une image fulgurante. Dans cette image fulgurante qui apparaît en un éclair, un temps comprimé se loge: «le plus éphémère des instants possède un illustre passé» (Emily Dickinson,

épisode 4b). Mais on pourrait dire qu'elle possède aussi une «histoire ultérieure», que l'autrefois, le maintenant et l'après y entrent en collision. Cette collision révèle quelque chose du temps, non pas en restituant un temps linéaire, mais par la représentation d'un temps écartelé, ouvert, dynamique. Nous rejoignons ici une des intuitions de Benjamin: «Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou que le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation.<sup>31</sup> »

La machine des *Histoire(s) du cinéma*, comme la monteuse dans *King Lear*, permet de tenir entre ses mains le passé, le présent, le futur. «Penser avec ses mains,» c'est reconnaître que le passé n'est pas figé dans un «passé de marbre», qu'il est une trace matérielle, une empreinte vive, en d'autres mots, un phénomène de mémoire. Les événements du passé que présente Godard ne sont pas saisis comme faits objectifs, mais doivent être entendus comme *fait de mémoire*, c'est-à-dire, comme le souligne Didi-Huberman, «comme fait en mouvement, fait psychique aussi bien que matériel.<sup>32</sup> » Lorsqu'on entend dans l'épisode 2b, un appel à «toutes ces *histoires* qui sont maintenant à moi», Godard ne semble pas dire autre chose: «ces histoires sont ma mémoire.» Et s'il échappe au solipsisme, c'est bien parce que ces *histoires* sont une mémoire en partage, une mémoire en mouvement qui rejoint, ne fut-ce que par des chemins détournés, les chemins de la mémoire de tout un chacun. Ce n'est pas tant - nécessairement - que nous avons tous les mêmes souvenirs, que nous baignons tous dans le bassin d'une même mémoire collective. Si l'on veut parler ici de mémoire collective, ce serait plutôt dans notre capacité collective d'accueillir et d'éveiller, en nous, de la mémoire. Cela est vrai à un point tel que, en visionnant les *Histoire(s)*, il peut nous arriver de nous rappeler des films *que nous n'avons pas vus!* En fait, ce que nous reconnaissons, c'est une réminiscence en acte. Ce qui, en nous, est rappelé, c'est bien qu'en nous se loge une histoire, des images.

<sup>31</sup> Benjamin, Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle, le livre des Passages*, trad. Jean Lacoste, Paris: Cerf: 1989, pp.478-479.

<sup>32</sup> Didi-Huberman, Georges, *Devant le temps*, Paris: Minuit, 2000, p.103.

Nous nous rappelons que nous nous rappelons. Cette histoire est mémoire dans la mesure où elle convoque notre propre capacité de mémoire. D'où sans doute les multiples cartons qui, tout au long des *Histoire(s)*, détachent le pronom TOI de HISTOIRE. Le TOI de l'histoire, serait l'Histoire, telle qu'elle s'est déposée dans *notre* mémoire. L'histoire, telle que l'écrit Godard, est en ce sens-là, une écriture de la mémoire puisqu'elle est aussi *écrite de mémoire*. Si nous disons que son travail consiste à re-monter le temps perdu, oublié, c'est une autre façon de dire qu'il tente de faire revenir l'histoire sous la modalité de la réminiscence, ou, plus exactement, de l'anamnèse, terme qui désigne mieux ce qui vient du passé, ce qui surgit de l'oubli par un hasard heureux. «QUI VEUT SE RAPPELER DOIT SE CONFIER À L'OUBLI», «SEULE LA MAIN QUI EFFACE PEUT ÉCRIRE», lit on à différents moments dans les *Histoire(s)*. Il serait donc possible d'avancer que cette archéologie du cinéma est une archéologie de la mémoire, mais d'une mémoire entendue comme façon d'écrire l'histoire. La mémoire n'est pas un outil, mais le médium de la recherche.

Ceci étant dit, il n'est pas possible de s'enfoncer plus avant dans les riches réflexions qui ont été entretenues sur la relation entre mémoire et histoire et de proposer un exposé exhaustif de certains de ses enjeux<sup>33</sup>. Disons tout de même ceci. Poser la mémoire eu égard à l'histoire, considérer l'histoire dans les termes de la mémoire, ce n'est pas simplement opposer à la subjectivité des souvenirs les ressorts de la science positive. C'est, d'une part, reconnaître que la mémoire n'est pas strictement une «petite affaire privée»; c'est, d'autre part, reconnaître que l'exposé objectif des sciences historiques risque de nier le temps historique en cherchant à le cartésianiser. Fixer le passé en l'objectivant, en le traitant comme l'objet d'une science, c'est méconnaître sa mobilité fondamentale. Considérer la mémoire du stricte point de vue de la psychologie du sujet, c'est la dérober de sa capacité d'échange. Penser ensemble l'histoire et la mémoire,

---

<sup>33</sup> Nous renvoyons le lecteur aux deux ouvrages centraux pour l'analyse du rapport entre histoire et mémoire: Ricoeur, Paul, La mémoire, l'histoire, l'oubli, Paris: Seuil, 2000. Le Goff, Jacques, Mémoire et histoire, Paris: Gallimard, 1996.

permet de leur reconnaître un certain nombre de caractères fondamentaux, et échapper, du coup, au piège de l'un et de l'autre. Encore faudrait-il lire correctement, et bien comprendre qu'il ne s'agit pas ici d'une histoire commémorative qui pose dans le calendrier ou sur la place publique, un jour du souvenir, un monument pour se rappeler. L'histoire dont il est question ici est une histoire-mémoire qui tente de replacer au plus près l'histoire dans la dynamique d'une mémoire vive: elle s'emploie à écrire l'histoire avec l'intelligence de la mémoire, et se rapporte à la mémoire dans sa capacité à faire rejaillir l'Histoire<sup>34</sup>. Ce n'est donc pas une mémoire figée (une mémoire-archive, au sens de Nora), et encore moins, me semble-t-il, une mémoire nostalgique que les *Histoire(s) du cinéma* déploient.

Pour considérer la mémoire comme matière de l'histoire, cela suppose qu'il faille affranchir la mémoire de sa dimension métaphysique et anthropologique<sup>35</sup>. Il faut pour cela repenser la mémoire dans les mêmes termes que nous repensons l'histoire, c'est-à-dire en l'imaginant constituée de nappes de passé et de pointes de présent, s'agencant perpétuellement dans une absence de fixité centrale. L'histoire comme la mémoire reposent avant tout sur un processus de mise en relation, de mise en séries, qui condense des intensités, des discursivités, des événements. Pour dire simple, l'histoire et la mémoire sont avant tout *montage*.

## 2.10. Godard. Archéologue, chiffonnier, monteur

Nous détaillerons, dans une section ultérieure, lorsque nous aborderons la

<sup>34</sup> Nora, Pierre, *Entre mémoire et histoire. Les Lieux de mémoire*, Paris: Gallimard, 1984, pp. XVII-XLII.

<sup>35</sup> «Il s'agit de faire de l'histoire un usage qui l'affranchisse à jamais du modèle, métaphysique et anthropologique de la mémoire. Il s'agit de faire de l'histoire une contre-mémoire - et d'y déployer par conséquent une toute autre forme de temps.» (Foucault, Michel, *Nietzsche, la généalogie, l'histoire, op.cit.*, p.153.) Si Nietzsche et Foucault en appellent à une histoire contre-mémoire, c'est en opposition à une «histoire monumentale» qui tente de restituer dans leur essence intime les choses du passé et faire du souvenir un culte stérile, qui nie les forces actives de la vie. Ceci étant dit, le but ici n'est pas de benjaminiser Foucault, ni de foucauldiser Benjamin. Il existe suffisamment de points de divergences entre les deux penseurs et il serait inutile de tenter une réconciliation hâtive qui, au fond, réduirait la portée du projet de l'un et de l'autre. Nous considérons, malgré tout, que sur plusieurs points, leur pensée s'accorde. C'est pourquoi nous n'avons pas cru bon de préciser davantage ce qui les distingue, ici et tout au long de ce chapitre.

pratique du montage dans les *Histoire(s)*, la relation spécifique qui se noue entre histoire, mémoire et montage. Nous dirons pour l'instant que *montage* est à entendre en son acception la plus large. Le montage n'est pas réservé au cinéma - bien qu'il en ait été la principale quête et l'attribut spécifique, selon Godard<sup>36</sup> - mais est la modalité propre de tout surgissement ou de toute production de la pensée, de toute expression artistique, comme s'est évertué à le démontrer Eisenstein. Si nous disons que l'histoire et la mémoire sont avant tout *montage*, c'est parce qu'elles procèdent toutes deux selon un régime relationnel. Cette mise en relation est aussi une mise en image. C'est dire, aussi, que l'image est avant tout relation. Et cette relation repose sur l'imagination, comprise non pas comme fantaisie de l'esprit, mais comme faculté de percevoir des rapports invisibles, des correspondances, des analogies. «L'imagination, la *monteuse* par excellence, ne démonte la continuité des choses que pour mieux y faire surgir de structurales "affinités électives".<sup>37</sup> » Ne retrouvons-nous pas, dans cette formulation, la modalité propre des *Histoire(s)*?

Comme nous le disions plus tôt, la machine de Godard est une machine qui remonte le temps. Elle fait remonter, par fulgurance, le passé, et le fait surgir comme *image*. Mais encore faut-il préciser un peu notre emploi terminologique, en faisant appel à la notion benjaminienne de l'image. Benjamin, on se souviendra, a fait de l'image - authentique ou dialectique dans un sens non-hégélien - le «*phénomène originaire de la présentation de l'histoire*.<sup>38</sup>» L'image, pour Benjamin, ne dit pas la représentation des choses, mais la présentation fulgurante de l'actualité et de l'ouverture du temps, de la collision des temporalités. L'image est ce qui survient dans un instant présent, dans un Maintenant qui contient l'Autrefois et qui laisse aussi une trace pour le Futur. Didi-Huberman, fort justement, souligne que «l'image n'est pas l'imitation des choses, mais

<sup>36</sup> Godard, Jean-Luc, *À propos de cinéma et d'histoire, Godard par Godard* [tome 2], *op.cit.*, pp.402-403.

<sup>37</sup> Didi-Huberman, Georges, *Devant le temps*, *op.cit.*, p.124.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p.115.

l'intervalle rendu visible, la ligne de fracture entre les choses» et que, par ailleurs, «son mouvement vise une déterritorialisation généralisée.<sup>39</sup>» L'image est bien, dans ce sens, ce qui démonte l'histoire en la révélant à elle-même comme discontinue et saccadée. Elle n'a point d'assignation, puisqu'elle est intersticielle et rhizomatique: elle apparaît *entre* les choses, «dans un éclair», et elle est sans ancrage central, toujours «déterritorialisée». Si l'image est dite dialectique, c'est bien parce qu'en elle se télescopent toutes les modalités du temps, et que cette collision des temps révèle, illumine, éclaire quelque chose de l'histoire. «L'image authentique du passé n'apparaît que dans un éclair. Image qui ne surgit que pour s'éclipser à jamais dès l'instant suivant.<sup>40</sup> »

Les *Histoire(s) du cinéma* ne présentent-elles pas un exemple patent d'une telle conception de l'image? Godard n'a, en effet, jamais cessé de défendre une conception de l'image comme processus de montage, c'est-à-dire d'une image qui naît d'une collision entre deux réalités, d'une image comme «pure création de l'esprit». Dans les *Histoire(s)*, ce qu'il s'agit de (re)monter, c'est le temps en lui-même, tel qu'il apparaît aux yeux d'un historien-chiffonnier. L'image, telle qu'elle est conçue ici, fait converger toutes les modalités du temps, superpose et dispose, anachroniquement, des temps hétérogènes. C'est par *montage* que Godard produit ses histoire(s), dans la mesure où la perspective qu'il adopte est celle du chiffonnier, qui reprise des lambeaux du temps, mais pour faire apparaître, entre ces lambeaux, un nouveau savoir, une nouvelle façon d'exprimer l'histoire, comme processus, comme mémoire. Ce qu'il faut remarquer, c'est que l'image dialectique est à la fois ce qui remonte et démonte l'histoire. Si elle re-monte le temps, c'est d'abord et avant tout parce qu'elle démonte - au double-sens de «démonter un cavalier», et de «démonter une horloge<sup>41</sup>» - les continuités historiques et fait apparaître la trame du temps comme autant de «mèches effilochées»: «aucune de ces mèches n'a de

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p.114.

<sup>40</sup> Benjamin, Walter, *Sur le concept d'histoire*. Écrits français, Paris: Gallimard, 1991, p.341.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p.120.



place déterminée avant qu'elles ne soient reprises et tressées en coiffure.<sup>42</sup> » Ainsi, le temps dont il est question ici est un temps projeté, c'est-à-dire, selon la dénomination benjaminienne, «tourbillon dans le fleuve du devenir (*im Fluss des Werdens als Strudel*).<sup>43</sup> »

L'historien n'est donc pas à la recherche d'un temps passé, dressé dans sa monumentale fixité. Plutôt, il est attentif à son tourbillon, aux mouvements qui l'animent, aux dynamiques qui l'emportent, aux fissures qui le strient. Et l'histoire, du fait même, cesse de se présenter comme une succession de points fixes, mais comme «une suite de mouvements dont l'historien se [révèle] le destinataire plutôt que le maître.<sup>44</sup> » L'*Avant* ou l'*Autrefois*, n'apparaît plus comme un ancrage stable, horizon objectivable dans la mire de l'historien, mais plutôt comme ce qui remonte vers lui, vient le trouver dans son «présent-réminescent». Ce renversement de perspective, c'est bien cela cette «révolution copernicienne» que Benjamin appelle de ses vœux et qui trouve sa cristallisation extrême dans sa conception de l'image. C'est qu'en fait, les modalités de la temporalité que révèle l'image, sont une façon de rendre compte des anachronismes de la mémoire *pour* l'histoire. Par conséquent, l'histoire s'affranchit triplement : du culte du progrès, de l'idée d'une continuité transhistorique et du positivisme. Si l'histoire apparaît sous le mode de la chute et de l'irruption, de ce qui revient et remonte, elle ne peut plus être enfilée sur le *fil du progrès*, ni être contenue dans une continuité, et elle ne peut pas non plus être fondée positivement en science: elle doit devenir à la fois *archéologie matérielle* et *archéologie psychique*. Cette archéologie est *matérielle* puisqu'elle s'attarde aux traces, aux objets, qu'elle est à la fois témoin du temps et révélatrice *du* temps; elle est dite *psychique*, par ailleurs, puisqu'elle investigue les couches successives déposées dans la *psyché* de l'histoire.

---

<sup>42</sup> Benjamin, Walter, *Paralipomènes et variantes des thèses* Sur le concept d'histoire. Écrits français, *op.cit.*, p.349.

<sup>43</sup> Benjamin, Walter, *Origine du drame baroque*. Paris: Flammarion, 1985, pp.43-44. Cité dans: Didi-Huberman, Georges, *Devant le temps*, *op.cit.*, p.82.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p.100.

C'est donc dire que l'histoire se *manifeste* comme phénomène et symptôme de mémoire et... (est-il nécessaire de le rappeler?) dans «manifeste, il y a main». Le rôle de l'historien - de l'historien-cinéaste dans le cas qui nous intéresse - est bien de «penser avec ses mains», en d'autres mots de re-présenter ce qui se *manifeste* en le *montant*. Les mains, à plusieurs moments des *Histoire(s)*, sont associées au travail du cinéaste et de l'historien qui *reprise* les traces du temps. Et il n'est pas possible d'imaginer image plus éloquente de ce travail que celle qu'on trouve à la fin de *King Lear*, lorsque le monteur (Woody Allen) perce et recoud avec un fil et une aiguille deux morceaux de pellicule. Sur la bande-son on l'entend dire: «Holding, in one's own hands, the past, the present, the future.» L'historien-monteur possède bien entre ses mains ces trois modalités de la temporalité, puisque son travail est triplement orienté en tant que survivance (passé), surgissement (présent) et projection (futur). Cette triple orientation survient, pour ainsi dire, en même temps, puisque la *survivance surgit en se projetant*. La survivance du passé, comprise dans ces traces matérielles - ces haillons, ces petits bouts de films - surgit dans un *Maintenant* qui les projette, qui les fait ad-venir. Ce que Godard nous montre à sa manière c'est que le temps s'incarne dans la matière et que cette matière, proprement agencée, peut déclencher une *ouverture* du temps. Pour lui, comme pour l'historien-chiffonnier dont rêve Benjamin, il n'y a pas de «pur passé» puisque tout est toujours anachronique. En chaque forme survit d'autres formes, chaque trace est dépositaire de la texture du temps, chaque instant «possède un illustre passé». Si tout est toujours anachronique, seul un *montage* permet de rendre compte de ces multiples survivances, seul un *montage* permet de faire surgir - en éclair - *l'image* comme *présentation de l'Histoire* (la petite dans la grande et la grande dans la petite).

Cette opération historique procède donc par *montage*, en tant que mode de connaissance. Et il y a toujours à l'œuvre, comme nous l'avons vu, un double processus de démontage puis de remontage. Démonter les continuités pour faire apparaître - et remonter - ses discontinuités. On peut ainsi parler d'un *montage historique* puisque c'est

par montage que le *sens de l'histoire* se révèle: à la fois comme *processus de signification* et comme *direction, mouvement, dynamique*. Le monumental projet de Benjamin, le *Livre des Passages*, illustre et développe une intelligence du montage qui rejoint avec une acuité confondante le projet des *Histoire(s) du cinéma*. Dans ses *Réflexions théoriques sur la connaissance*, Benjamin écrit: «Ce travail doit développer à son plus haut degré l'art de citer sans guillemets. La théorie de cet art est en corrélation très étroite avec celle du montage. [N 1, 10].<sup>45</sup> » Et il ajoute, quelques notes plus loin:

La méthode de ce travail: le montage littéraire. Je n'ai rien à dire. Seulement à montrer. Je ne vais rien dérober de précieux ni m'approprier des formules spirituelles. Mais les guenilles, le rebut: je ne veux pas en faire l'inventaire, mais leur permettre d'obtenir justice de la seule façon possible: en les utilisant. [N 1a,7]<sup>46</sup>

Benjamin aura tenté de «comprendre ensemble Breton et Le Corbusier<sup>47</sup>», Sainte-Beuve et Hippocrate, Blanqui et Goethe, en accumulant citations et remarques, en renvoyant les unes aux autres remarques philosophiques et titres de revues, description de robes et poupées de cire du Musée Grévin, Saint-Simon et les chemins de fer, en d'autres mots, en faisant œuvre - bien que le projet demeura inachevé - d'historien-chiffonnier. Godard serait-il alors le chiffonnier du cinéma et un repriseur de rebuts?

Il n'est certes pas possible de considérer *Mr. Arkadin*, *Niebelung*, *Ordet* et *Potemkine* comme des rebuts de l'histoire du cinéma, pas plus qu'il n'est possible de considérer Baudelaire, Goethe et Hugo comme des haillons de la littérature. Dans les *Histoire(s)*, comme dans *Le Livre des passages*, ces *monuments* subissent un traitement, une fragmentation, une déconstruction, une mise en lambeaux. Mais c'est bien parce qu'ils ont été ainsi démontés qu'ils sont remontables, que leur puissance d'évocation est reconduite. Il est ainsi possible de dire que Godard présente des infimes fragments, qu'il montre des lambeaux, qu'il traite ces films sur un pied d'égalité avec des images d'archives, des photographies, des détails de tableaux, des films mineurs,

<sup>45</sup> Benjamin, Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle, le Livre des passages*, *op.cit.*, p.474.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p.476.

<sup>47</sup> *Idem.*

abîmés, oubliés, mais que, ce faisant, il les fait remonter à la surface du visible, les soustrait à une histoire qui les a mis aux rencarts comme «vieux films». Il tente de les faire apparaître, à nouveau, au travers d'un amoncellement labyrinthique qui les rend souvent méconnaissables... Ils apparaissent en réalité d'autant plus reconnaissables que nous les avons, de prime abord, méconnus, et que c'est comme si nous les revoyions *pour la première fois...*

### 2.11. Retour sur l'origine et la mort

Godard apparaît bien, à la lumière de ce parcours, à la fois comme archéologue et comme chiffonnier de la mémoire et de l'histoire (pour reprendre la formule de Didi-Huberman à propos de Benjamin.) Mais n'avons-nous pas, au gré des fils empruntés, oublié notre question initiale, celle de l'origine et de la mort ? Ou n'avons-nous pas plutôt disposé le terrain le plus propice pour que ces questions ressurgissent.

Nous avons dit que les *Histoire(s) du cinéma* s'offrent à nous comme une *machine qui re-monte le temps*, que son parcours suit les «mèches effilochées» du temps, que l'histoire, telle qu'elle surgit en *image*, par *montage*, répond au modèle de l'anamnèse et donc qu'elle repose sur la conjugaison de la puissance de la mémoire et de l'imagination-monteuse. Tout ceci nous force à repenser l'origine et la mort, le commencement et le déclin, dans une nouvelle intelligence du temps. Ce n'est que dans un temps homogène, travaillé par l'idée du progrès, que l'origine est vue comme *Ursprung*, comme source cristalline. Le temps, tel qu'il est compris ici, est réfracté dans un cristal, la lumière y circule sur une myriade de facettes, provient d'une multitude de sources. Le temps, ainsi perçu, se divise, et les membrures du temps coexistent, s'entrepénètrent. Dès lors, l'origine et la fin, ni ne fondent ni ne closent, mais plutôt relancent, renvoient, se confondent.

Chez Benjamin, l'origine désigne non pas un Autrefois, mais la tension entre un présent et un *Avant* qui remonte, qui se projette dans l'à-venir. L'origine décrit une

collision des temporalités. L'origine est à la fois le retour et le lieu sans lieu où se joue, à nouveau, l'invention. Didi-Huberman le dit très bien, dans son commentaire sur Benjamin: «Parce qu'elle n'a rien à voir avec la "genèse des choses", l'origine en ce sens cristallise dialectiquement la nouveauté et la répétition, la survivance et la rupture: elle est d'abord *anachronisme*<sup>48</sup>». Comment penser une *origine* qui est d'abord *anachronisme* ? Derrière cette formule - oxymore pour n'importe quel historien - se cache la «double optique» de l'origine: survivance et ouverture. Ce qui surgit comme origine est le devenir-même, comme naissance et disparition, en suppléance perpétuelle. Chercher l'origine, c'est se placer au plus près du devenir et du déclin, c'est-à-dire de ce qui remonte du passé, illumine - en un éclair - dans le présent, et trace une constellation dans la trame du temps à venir. L'origine est anachronique puisqu'elle confond le «fil lisse» du temps, et fait apparaître l'histoire pour ce qu'elle est, un entrelacs de temps hétérogènes partageant des «affinités électives». Il faut pour cela renoncer - Nietzsche et Foucault l'avaient bien vu - à une vue de l'origine comme *Ursprung*, source claire et limpide. Au lieu des mots *Entstehung* et *Herkunft*, Benjamin privilégiera une autre interprétation - mais œuvrant dans le même sens - du mot *Ursprung*, entendu comme tourbillon, fleuve, jaillissement, émergence.

L'origine (*Ursprung*), bien qu'étant une catégorie tout à fait historique, n'a pourtant rien à voir avec la genèse des choses. L'origine ne désigne pas le devenir de ce qui est né, mais bien ce qui est en train de naître, dans le devenir et le déclin. L'origine est un tourbillon dans le fleuve du devenir et elle entraîne dans son rythme la matière de ce qui est en train d'apparaître. L'origine ne se donne jamais à connaître dans l'existence nue, évidente, du factuel, et sa rythmique ne peut être perçue que dans une double optique. Elle demande à être reconnue d'une part comme une restauration, une restitution, d'autre part comme quelque chose qui est par là même inachevé, toujours ouvert.<sup>49</sup>

<sup>48</sup> Didi-Huberman, Georges, *Devant le temps*, op.cit, p.83.

<sup>49</sup> Benjamin, Walter, *Origine du drame baroque allemand*, op.cit., pp.43-44.

L'origine est donc bien ce qui revient mais qui, par là-même, demeure, dans son achèvement, un projet toujours projeté. «L'origine, c'est la fin», rappelions-nous. Mais ce n'est pas que l'origine s'inscrit dans une «fatalité du retour», une prédestination supra-historique. Tout au contraire. L'origine, telle qu'elle s'envisage chez Benjamin, telle qu'il faut l'entendre chez Godard, et telle qu'elle pourrait se concevoir chez Nietzsche et Foucault, doit être perçue comme ce sur quoi s'applique l'historien attentif au temps, ses fissures, ses fractures, ses mouvements erratiques. Le retour de l'origine n'est une restauration que dans l'optique où elle s'ouvre sur autre chose. Dans cette «double optique», ce qu'elle restaure avant tout, c'est la possibilité de *voir comme pour la première fois*, dans l'épaisseur de son histoire, dans les ligaments de sa mémoire, une possibilité renouvelée, sur le seuil toujours reculé de sa mort.

### Chapitre 3. De l'Origine des *Histoire(s) du cinéma*

«Il est tellement difficile de trouver le *commencement*. Ou mieux: Il est difficile de commencer au commencement. Et de ne pas essayer d'aller plus loin en arrière.»<sup>1</sup>

#### 3.1. Genèse, évolution, méthode.

Existe-t-il autrement qu'épars le récit, en traces, dans l'œuvre de Godard, d'une genèse des *Histoire(s) du cinéma*? Son *ontogénèse* ne se résoud pas en un récit évolutif placide et régulé, mais plutôt se propose à nous via une série de germinations dont la résultante, les *Histoire(s)*, seraient peut-être moins la synthèse définitive que l'aboutissement provisoire, maintenu dans l'ouvert, d'une pensée en mouvement. Il n'est pas possible de situer sans équivoque un moment où le projet et la méthode se seraient cristallisés dans l'esprit et la pratique de Godard. Les *Histoire(s)* n'ont-elles pas, retrospectivement, toujours déjà été là? Plus d'un, sans doute, en revoyant *Les Carabiniers* (la scène des cartes-postales), *Pierrot le fou* (la galerie de peintures), *Le Gai savoir* (le clignotement produit par l'alternance entre deux photographies), *Ici et ailleurs* (les fondus sons et images entre Hitler, Kissinger et Golda Meir), les films-scénarios de *Sauve qui peut (la vie)*, *Passion*, *Je vous salue, Marie* - et j'en passe - plus d'un, donc, a pu avoir le sentiment que les *Histoire(s) du cinéma* y étaient déjà en germe. À parcourir l'œuvre de Godard un peu sérieusement, on se rend compte assez vite qu'il n'y a pas de grands tournants, de rupture radicale - entre les œuvres politiques du groupe Dziga Vertov et les films des années 90 par exemple - mais un déplacement de stratégie à l'intérieur d'un même questionnement, une mise en pratique à la fois évolutive et involutive. L'Histoire de ses films, s'il fallait la dire ou la montrer, ressemblerait à celle qu'il montre et fait entendre dans les *Histoire(s)*: ruptures et disjonctions dans la survivance et la préservation. Si les *Histoire(s)* représentent une œuvre singulière dans

---

<sup>1</sup> Wittgenstein, Ludwig, *De la certitude*, Paris: Gallimard, 1997, p.114.

son œuvre, cette singularité est elle-même tributaire d'un nombre important de ramifications, d'embranchements. L'origine de ces *Histoire(s)* est en somme aussi disséminée que la question de l'origine, comme nous l'avons montré, dans son œuvre.

Dès lors, dire comment se sont faites ses *Histoire(s)*, en faire la généalogie ou l'archéologie, supposerait une analyse en profondeur des couches et des nappes qui l'informent, et ce n'est pas l'objectif, ni du présent chapitre, ni de ce mémoire. Ce que nous pouvons faire, tout de même, c'est isoler un certain nombre de cas et tracer une courbe de régularités, dans le but d'en dire quelque chose sur le plan de sa méthode. C'est ce que nous tenterons, plus modestement, dans ce chapitre, en montrant en quoi la méthode que Godard met en place durant les conférences de Montréal est représentative d'un mode de travail et d'analyse - appelons-le comparatiste - dont le perfectionnement et l'élargissement constitueront les traits distinctifs des *Histoire(s)*, telles qu'elles s'offrent à la saisie et à la compréhension du spectateur. De là, grâce à des exemples tirés des *Histoire(s)*, nous approfondirons, à la suite de Deleuze et de Benjamin, trois termes cruciaux pour appréhender la méthode de Godard, et que nous avons déjà abordé dans les sections précédentes: séries, interstices, télescopages. Nous proposerons, à la suite de ces remarques, quelques idées sur le statut de l'Image, telle que le conçoit Godard.

### **3.1.1. Discours d'une méthode: les conférences de Montréal.**

Le premier pré-réquis pour que Godard puisse entamer ce qu'il appelait à l'époque une «espèce d'histoire du cinéma» qui se serait intitulée «Aspect Inconnu de l'histoire du cinéma» (et qui allait devenir, une fois les conférences publiées, «Introduction à une véritable histoire du cinéma, la seule, la vraie»), c'était de «voir des films». Pas d'histoire, en gros, sans films à projeter, à mettre côte à côte, à comparer. L'idée de Godard est simple: on ne peut faire l'histoire du cinéma - et encore, si elle est faisable *véritablement* - qu'en employant des moyens de cinéma: projection et montage, de même que faire l'histoire de la chimie reviendrait à la montrer, en laboratoire.



Moi, j'avais une idée.. Je voudrais raconter l'histoire du cinéma pas seulement d'une manière chronologique mais plutôt un peu archéologique ou biologique. Essayer de montrer comment se sont faits des mouvements, de même qu'en peinture on pourrait raconter l'histoire, comment s'est créée la perspective par exemple, à quelle date a été inventée la peinture à l'huile, etc. [...] Et il doit y avoir des couches géologiques, des glissements de terrains culturels, et pour faire ça, effectivement, il faut des moyens de vision et des moyens d'analyse, pas forcément très puissants, mais bien adaptés. Or ils n'existent pas.. [...] J'ai l'idée de la méthode, mais je n'ai pas les moyens.<sup>2</sup>

À la suite d'Henri Langlois, avec lequel ce projet aurait pu ou aurait dû se faire, Godard aurait hérité de cette idée suivant laquelle *pour voir, il faut montrer*. Il ne suffit pas de voir, pour soi-même, puis de le dire, comme l'avaient fait Sadoul et Brasillach, mais bien de le montrer. Mais pour voir, il faut non seulement montrer, mais *monter*, procéder par montage, afin de montrer ce qui demeure autrement caché. Pour faire une «véritable histoire du cinéma» il ne s'agit pas d'enligner des films et des dates, mais bien de montrer, suivant un plan archéologique, ce qui se glisse *et* glisse entre deux films, entre deux scènes, voire entre deux photogrammes, deux titres de films.

Lors de ces conférences, Godard proposait des petits bouts d'histoire, des amorces ou des essais, de coups de dés, pour voir s'il était possible de raconter l'histoire de cette manière-là: montrer quelque chose de l'Histoire du cinéma et refaire sa propre histoire via l'histoire des films qu'il avait faits et vus, en montrant quelques bobines de films et en les faisait suivre par un de ses propres films. Un peu à la manière d'Henri Langlois à la Cinémathèque française, Godard faisait œuvre de «programmation attraction» (selon la très belle formule de Dominique Païni)<sup>3</sup>. Les programmes faisaient se côtoyer des œuvres aussi diverses que *Nanouk of the North* (R.Flaherty, 1922), *Onze Fioretti de François d'Assise* (R.Rossellini, 1950), *Persona* (I.Bergman, 1966) et *Une femme mariée* (J.L. Godard, 1964), ou encore *Allemagne année zéro* (R.Rossellini,

<sup>2</sup> Godard, Jean-Luc, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Paris: L'Albatros, 1980, p.21, 23.

<sup>3</sup> « [...] une "programmation attraction" qui confère du sens aux films du seul fait qu'ils sont associés.» Païni, Dominique, *Le cinéma, un art moderne*, Paris: Cahiers du cinéma, 1997, p.169.

1947), *The Birds* (A.Hitchcock, 1963), *Dracula* (T.Browning,1931) et *Week-End* (J.-L.Godard, 1967). Incongrues pour n'importe quel historien *en règle* du cinéma, ces programmations ne sont pas sans rappeler, effectivement, quelques couplages/collages singuliers que Langlois proposait, jadis, à un public dont Godard faisait, évidemment, parti. Rappelons ceux-ci, rapportés par Dominique Païni:

Par exemple, le 6 octobre 1956 sont présentés: *Don Quichotte*, Georg Wilhelm Pabst (1933); *Ivan le Terrible*, Sergei Eisenstein (1943-1944); *Othello*, Orson Welles (1951) [...] le 19 octobre: *Le Monde perdu* d'Harry Hoyt (1925), *King Kong* (1933) de Cooper et Schoedsack, et *La Fin du monde* d'Abel Gance (1931) [...] le 10 février sont montrés: *Cabiria* de Giovanni Pastrone (1914), *La femme du Pharaon* d'Ernst Lubitsch (1922) et *La Nouvelle Babylone* de Gregori Kozintsev et Illya Trauberg (1929).<sup>4</sup>

Ce qui apparaît ici, et qui deviendra éclatant dans les *Histoire(s) du cinéma*, c'est que la règle du jeu qui série deux ou plusieurs films, peut reposer tant sur le contenu des films, que sur des circonstances relativement externes (date de production, titre du film, condition de production, etc.) À l'aléatoire apparent de ses combinaisons, Langlois et Godard opposeraient les nouvelles possibilités de vision et d'analyse, de visibilités et de sens qui nous sont offertes. Dotons-nous d'un exemple.

Au tout début de ses *Histoire(s) du cinéma 1a*, Godard prononce, l'un à la suite de l'autre, derrière sa machine à écrire, les titres suivants: *La Règle du jeu*, *Cris* et *chuchotements*, *Le Lys brisé*. Par-delà le fait qu'il s'agisse de trois films-emblèmes, Godard met en place, d'entrée de jeu, la règle qui présidera aux enchaînements: réunir des signifiants, des réalités, qui, mis côte à côte, en disent sans doute moins long sur les films, - de Renoir, Bergman, Griffith - mais plus sur une Histoire générale (celle du cinéma), faite de règles brisées, de cris, de chuchotements, de rapt d'innocence, etc. Godard n'est pas intéressé à une quelconque histoire empirique qui lierait ses trois films (que pourrait bien être la raison secrète qui unirait "historiquement" ces trois films et ces trois réalisateurs?), mais plutôt s'intéresse-t-il à ce qui, *de l'Histoire*, s'inscrit *entre* ces

---

<sup>4</sup>*Ibid.*, p.172, 174.

trois signifiants prononcés. En rapprochant ces titres de films, Godard, comme Langlois, répond au principe du plus grand écart, inducteur de sens, de force et d'expression. Il produit une petite constellation, réunissant trois étoiles apparemment très distantes, et nous les fait voir ensemble, dans la distance qui les réunit pourtant. Et au moment où on les entend, c'est une infinité de combinaisons de catégories qui sont livrées (la mort, les rêves, les ambitions déçues, l'impossible amoureux, etc.), et ce, sans parler de la bande-image qui accompagne ces titres et qui produit d'autres couplages (*La règle du jeu* / Charlie Chaplin).

C'est en fait ce principe général qui guide Godard durant les conférences de Montréal: opérer des rapprochements inusités pour voir autrement. Ces «moyens de vision et d'analyse», moins puissants que «bien adaptés», qu'il appelle dès la première séance, il tentera de se les approprier et de les perfectionner, au fil des semaines, à tâtons. On remarque, par exemple, qu'il passe de deux films, lors de la première séance [*Fallen Angels* (O.Preminger, 1945) et *À bout de souffle* (J.L. Godard, 1960)] à cinq extraits de films lors de la dernière séance du septième voyage [*The Lost Patrol* (J.Ford, 1934), *Alexander Nevsky* (S.Eisenstein, 1938), *Rome, Ville Ouverte* (R.Rossellini, 1946), *The Green Berets* (J.Wayne, 1968), *Les Carabiniers* (J.L.Godard,1963)]. De plus, après quelques voyages, il rompt l'ordre de réalisation chronologique de présentation de ses films, projetant *La Chinoise* (1967) avant *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1965), tout en marquant le remaniement probable ou souhaitable des combinatoires de projections («Ce matin, nous aurions dû présenter "x"; il aurait fallu montrer ceci avant cela; etc.»). En présentant des extraits de plus en plus courts, en inversant la chronologie de ses films, Godard obéissait à une logique de présentation de l'Histoire à elle-même, suivant, non des dates, ni des liens de causalité, mais un principe de mise en séries qui éclairait une ou plusieurs catégories de l'Histoire du cinéma (les Monstres, La Guerre, Fiction/ Documentaire, Le Cinéma).

La méthode qui guidait ses programmes est bien celle de la comparaison. Le sens de l'Histoire (sa signification, sa direction, sa sensation), ne naît, pour Godard (et Malraux bien entendu) que par comparaisons. Mettre côte à côte (et dans les *Histoire(s)* l'un sur l'autre) deux extraits de films, permettait d'échelonner non pas seulement des ressemblances, mais deux poids à comparer. «Est-ce qu'il n'y a pas quelque chose entre ces deux films qui peut me faire voir, moi, quelque chose aujourd'hui?»<sup>5</sup> La question n'est pas tant de se complaire au jeu des similitudes, mais de s'engager à voir des accords, des assonances ou des resonances entre deux objets, parvenir à faire surgir, une idée, une sensation, une image qui se dégagerait, «au moment où on les voit», de leur rencontre<sup>6</sup>. Godard va même jusqu'à faire de la possibilité de comparer - qu'il hérite de Langlois et de Malraux - une condition de vision des films:

Les films ne sont, à mon avis, plus vus, puisque "vu", pour moi, veut dire: possibilité de comparer; mais comparer deux choses, pas comparer une image et le souvenir qu'on en a; comparer deux images, et au moment où on les voit, indiquer certains rapports.<sup>7</sup>

L'Histoire que Godard *entrevoit* est relationnelle, en ce sens qu'elle repose toute entière sur des rapports entre des images et des sons, mis en série, mis en "programme". Voir, c'est toujours *entrevoir*, voir l'entre, voir ensemble. Chacun des programmes que Godard proposait créait donc une série ouverte de sens, c'est-à-dire disposait un certain nombre de circuits, produisait des ricochets entre des œuvres. L'important n'était pas de présenter tel film (en raison de sa «valeur» historique), mais de présenter une série de films, mis l'un à la suite de l'autre, qui parvenaient à nous révéler quelque chose de l'Histoire: son sens, sa direction, sa sensation.

Suivant une «science des écarts dépendants», faisant œuvre de programmeur-

---

<sup>5</sup> Godard, Jean-Luc, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, *op.cit.*, p.25.

<sup>6</sup> Dans *Éloge de l'amour* Godard fait dire à un de ses personnages, tenant deux tableaux à bout de bras: «on a trop tendance à oublier que les anciens ne travaillaient que par les rapports» (Godard, Jean-Luc, *Éloge de l'amour*, Paris: P.O.L., 2001, p.15).

<sup>7</sup> Jean-Luc Godard, lors du «Congrès du Cinéma Indépendant et d'Avant-garde», en 1979, cité dans Païni, Dominique, *Le cinéma, un art moderne*, *op.cit.*, p.182.

chiffonnier, Godard rapiécait des bouts écartelés de l'histoire du cinéma (*Potemkine/L'Âge d'or/Mr.Deed Goes to Town*), opérait des rapprochements inusités, tant d'un point de vue chronologique, générique que géographique. Les écarts entre ces différents films mis en série articulaient moins une impression de mêmeté (ceci est comme cela) que d'hétérogénéité, d'étrangeté, mais qui reconduisait, de par ces rapprochements, un mouvement, un flux perpendiculaire: une idée, une figure, un motif, qui souvent n'appartenait ni à l'un ni à l'autre, quelque chose entre eux, et issu de leur télescopage se révélait et permettait de dire autrement l'Histoire. Un programme (cité plus haut) réunissant des films de Flaherty, Bergman et Rossellini, permettait d'éclairer les relations, à différentes époques, entre le documentaire et la fiction. Un autre programme, permettait de dire différemment le rapport entre le cinéma et la jeunesse<sup>8</sup>, un autre, le rapport à la terre entre un film français et un film russe, etc.<sup>9</sup>

### 3.1.2. Méthodologie: archéologie, biologie, échographie.

Déjà, à Montréal, Godard parlait d'une méthode s'apparentant à l'archéologie, à la biologie, ou encore à la géographie ou à la géologie. Des *Histoire(s)*, Godard parlera, entre autres, en termes d'échographie.<sup>10</sup> Entre toutes ces différentes pratiques on retrouve une relation à ce qui ne se voit pas, directement, à la surface. Sur, sous et entre, l'histoire de Godard a avant tout à voir avec l'inconnu, avec ce qui n'a pas été vu, ni entendu. Et si son projet, comme il le dit à Serge Daney est «irréalisable» (épisode 2a), c'est pour cette raison précise qu'il veut montrer ce qui n'a jamais été montré.

La difficulté, mais aussi la grande force du projet de Godard, est bien de montrer que non seulement l'Histoire se lit dans les plis de ses rencontres impossibles,

<sup>8</sup> Il s'agit du deuxième programme du quatrième voyage. Godard avait réuni: *Sous les toits de Paris* (R.Claire, 1930), *Pickpocket* (R.Bresson, 1959), *La fille de Prague* (D.Jaeggi, 1978) et *Masculin Féminin* (1965). (Godard, Jean-Luc, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, op.cit., pp.165-187).

<sup>9</sup> *Arsenal* (A.Dovjenko, 1929) et *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (J.-L.Godard, 1965). *Ibid.*, pp. 257-259.

<sup>10</sup> Godard, Jean-Luc, "J'ai fait une échographie", *Entretien*, Télérâma: 10 décembre 2000.

anachroniques, mais que l'Histoire *véritable est celle* de ces histoires improbables. Ce qui l'intéresse me semble moins les événements tels qu'ils se sont passés, mais l'événement virtuel engendré par leur rencontre sur l'écran (dans son esprit et dans l'esprit du spectateur), les nouvelles possibilités, à la fois poétiques et historiques, de leurs combinaisons: voir, à même les symptômes que sont les formes, les images, les idées, les événements, des passerelles de conduction qui révèlent l'architecture désenchaînée du passé, saisie dans le présent de son passage. Tout à la fois archéologie, biologie et échographie, l'investigation godardienne s'applique à voir, par-delà l'immédiatement visible, ce qui se voit sur et sous (mais toujours *entre* deux) le corps de *l'histoire officielle*.

Comme nous le rappelions dans le chapitre précédent, un des énoncés récurrents pour désigner le travail de l'historien dans les *Histoire(s)* est: «Faire une description précise de ce qui n'a jamais eu lieu». Précisément, dans ce non-lieu que constitue l'instant fulgurant de la rencontre de deux réalités (sons, images, photos), dans cet *entre*, qui n'est pas localisable, ni une date, ni un lieu, montrer un devenir. C'est par exemple le lance-flamme du tortionnaire de *Rome, ville ouverte* (R. Rossellini, 1946) et le jet d'eau repoussant les ouvriers de *La Grève* (S.Eisenstein, 1925), un détail d'un tableau de Picasso (sans doute un croquis à l'huile pour *Guernica*) et une pluie de bombes incendiant un petit village, les expériences chronophotographiques de Marey et les débuts du cinéma érotique. Il s'agit de proposer, nous l'avons dit, une histoire possible, virtuelle, qui elle-même offre une image de l'Histoire - et aussi enseigne une certaine «morale»<sup>11</sup> - inscrite dans cet interstice compris entre deux clignotements, entre deux fondus. Il y a de l'Histoire *qui passe entre ces histoires*. Cette histoire virtuelle est faite de

---

<sup>11</sup> Dans un entretien avec André S. Labarthe, Godard donne l'exemple d'une combinaison entre trois éléments dans *Allemagne année 90 neuf zéro* (la machine à écrire, la jeune fille décapitée, une rose): «Cela s'assemble et c'est la seule manière de faire». Bien qu'une telle leçon d'histoire ne puisse s'enseigner, Godard considère qu'on «peut enseigner une certaine morale». Il faudrait questionner le rapport entre cette "morale" et la méthode analogique et ses rapports avec l'histoire, pour Godard. (Godard, Jean-Luc, *Le cinéma est fait pour penser l'impensable. Godard par Godard* [tome 2], *op.cit.*, p.296.)

co-incidences (pas toujours fatales), de conjonctions plastiques, elle peut exprimer une communauté d'esprit, une *épistémè* commune, rappeler un même cadre diégétique, faire appel à un savoir extra-cinématographique, ou encore, plus souvent, ouvrir l'espace d'une différence radicale dans laquelle se lit le devenir d'une forme et d'une question.

En fait, l'histoire du cinéma, si on voulait la faire, ce serait comme un territoire complètement inconnu, qui est enfoui on ne sait pas où; et ce devrait être la chose la plus simple, puisque ce ne sont que des images, comme un album photographique. Mais cet album photographique il existe, et les moyens pour le feuilleter ne sont pas possibles.<sup>12</sup>

À la fois «complètement inconnue» et simplement disponible, faire l'histoire du cinéma (en feuilletant son album photographique), supposait que Godard trouve des moyens simples et efficaces pour appliquer sa méthode. Cette méthode, dont Godard disait avoir l'idée, il s'en donnera effectivement les moyens tout au long des années 70 et 80, grâce, entre autre, à la vidéo, dont Il vantait déjà les mérites à Montréal<sup>13</sup>. La vidéo et sa table de montage en particulier, permettait, avec une plus grande mobilité, de voir, tout de suite, si deux plans collent ou non, donc de voir tout de suite le flux qui peut, ou non, circuler entre deux images. De plus, le ralenti et l'accéléré lui permettaient une série de nouvelles combinaisons rythmiques, plastiques et expressives. S'il fallait dire simplement, la vidéo (ou le vidéoscope comme Godard se plaît à l'appeler) lui permet deux choses:

1. Ralentir et accélérer le mouvement, c'est-à-dire le décomposer, et ainsi voir la chorégraphie ou la programmation secrète que cache le geste quotidien d'un enfant dans *France tour détour deux enfants*, voir dans le combat enragé des corps l'étreinte des amants, dans *Sauve qui peut (la vie)*, voir un jet de lumière sur la lame d'un couteau. Ralentissant le geste d'une actrice, le cri d'une mère, la débandade d'une cavalerie, Godard fait du montage avec du mouvement. Le ralenti, comme l'accéléré, viennent fragmenter, dénaturer une courte séquence de film, la rendant méconnaissable, mais

<sup>12</sup> Godard, Jean-Luc, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, *op.cit.*, p.24.

<sup>13</sup> «Et je me souviens que de voir un plan tourné m'impressionnait. C'est pour ça que j'aime bien la vidéo, parce que ça se voit avant, dès le départ, plutôt que de se voir sur le papier.» *Ibid.*, p.46.

dans le seul but d'en tirer quelque chose d'autre, qui s'agence avec le texte lu, la musique, ou une série d'autres plans, bref, en permettant une nouvelle reconnaissance, soustraite au contexte de ce qui est représenté dans l'extrait prélevé.

2. La vidéo permet aussi, avec une plus grande malléabilité, de monter deux plans, deux sons, un plan et un tableau, un photogramme et un mot, selon une gamme variée de techniques de montage: surimpressions, fondus, montages alternés, ouvertures et fermetures d'iris et de caches, champ/contre-champ, etc. En passant d'une image à l'autre, l'important n'est pas tant les images (ou les sons) qui composent ce passage, mais ce qu'ils composent, ou recomposent, en passant de l'un à l'autre. De même que les phrases et les titres qui apparaissent ne sont jamais autonomes, de même le montage entre deux ou plusieurs images, voix, sons, produit un agencement, qui est toujours plus que la simple somme de ses parties. Une nouvelle image, non pas née de la *synthèse* des deux autres, mais *entre* les deux autres, se glisse, se réalise. Et cette image, nous la produisons à notre tour, chaque œil pour soi.

La vidéo, au fond, permet à Godard d'étendre et de complexifier ce qu'il avait déjà "trouvé" avec la pellicule. Les ralentis hachurés avec arrêt sur mouvement étaient déjà utilisés dans *Sauve qui peut (la vie)*; les clignotements et fondus enchaînés entre une toile et une image fixe (par exemple) se retrouvent à plusieurs moments de son œuvre. Seulement, la vidéo permet une plus grande liberté de manipulation, assure une plus grande facilité de repiquage et de reproductibilité d'image, sans parler de la possibilité de pouvoir travailler dans une solitude quasi-complète.

Et cette dimension n'est pas indifférente au projet de Godard, puisqu'il en va, comme nous le disions plus tôt, de sa mémoire, du labeur de sa mémoire et de son imagination-monteuse. Ce sont ses intuitions de programmeur qui sont mises en jeu devant des rangées de vidéos, de livres, de piles de photographies, et qui le guident là plutôt que là, qui le font défiler des milliers d'heures de bande pour trouver l'objet qui collera à tel autre. Faire des listes de titres, se prêter au jeu des associations, produire



ainsi des séries, est un privilège de solitaire, promesse d'un plus grand ou d'un plus riche partage.

### 3.2. la forme sérielle

C'est aussi en solitaire que Godard se met en scène dans les *Histoire(s)*, dans les premiers épisodes particulièrement (1a, 1b). On le voit très souvent debout devant sa bibliothèque ou assis derrière sa machine à écrire, à égréner à haute voix des titres de livres ou de films, pigés - tout sauf arbitrairement - dans les étagères, ou encore martelés sur le clavier. Ces deux postures de l'historien (en gros, entre l'archive et l'écriture) se combinent avec l'image et le son du défilement d'une pellicule à travers une Steinbeck. Godard présente avec insistance ces outils, particulièrement dans les deux premiers chapitres (ils disparaîtront ou changeront de forme dans les deux derniers) et montre un «travail à l'œuvre» en même temps qu'il présente «l'œuvre du travail». Les *legati* de la machine à visionnement, les *staccati* de la machine à écrire, et les intonations de la machine à parler sont les trois instruments, les trois organes principaux de la mise en série godardienne. Enfiler des titres de livres ou de films, des lettres (qui résonnent comme des notes sur la page) et des photogrammes, tout cela revient, en effet, à constituer des séries, selon trois régimes spécifiques qui se relaient tout au long des *Histoire(s)*: Série de titres, série rythmiques (musicales ou tout simplement sonores), série d'images. Mais cette division, en elle-même, n'a de sens que si l'on a saisi le principe sériel qui gouverne l'ensemble de l'œuvre. Les titres (lus ou apparaissant à l'écran), les sons (musique, voix, bruits), les images, s'ils constituent par eux-mêmes des séries, produisent aussi entre eux des séries. Cela, on l'entendra, rend la description de ces trames, aussi sommaire soit-elle, vertigineuse. En faisant, très souvent, du principe du plus grand écart la règle d'application de ses séries, Godard ouvre une multiplicité d'axes de lecture: plus grande est la distance entre deux ou plusieurs objets à l'intérieur d'une série, plus leur couplage crée un foisonnement de directions.

Prenons trois exemples, tirés du premier chapitre. Godard lit à voix haute les trois séries de titres suivantes, qui, même isolées de l'image et de la bande-son, produisent un certain réseau de significations:

1. *La mort de Virgile / Cinq psychanalyses / Tristes Tropiques*;
2. *L'Afrique fantôme/ Les Nourritures terrestres/ Madame Bovary*;
3. *Les liaisons dangereuses/ On ne badine pas avec l'amour/ Adieu, ma jolie/ Bonjour tristesse/ L'éducation sentimentale*.

1. De Broch à Freud à Levi-Strauss nous retiendrons peut-être moins les passerelles de sens entre ces auteurs, que le fait que l'enchaînement combine un roman, un essai psychanalytique et un ouvrage d'anthropologie, tout en proposant des circuits entre ces différents genres discursifs. Par ailleurs, ces titres apparaissent, dans les *Histoire(s)*, à la jonction entre les rêves d'Orient des Saint-Simoniens et les découvertes de la psychanalyse, précisément entre ces *Tropiques* et les études freudiennes. *La Mort de Virgile* enchaîne avec le titre précédent, *Mort à Crédit*, ce qui, de Céline à Broch, invite à penser deux axes du roman moderne, sous le même signe de la mort. Le roman de Broch répond aussi aux *Cinq psychanalyses* de Freud, par son écriture foisonnante, toujours à mi-chemin entre le rêve et l'éveil. L'appel à un «retour au pays natal» qu'on y entend ne pourrait-il pas faire écho, par ailleurs, aux *Tristes tropiques* de Levi-Strauss?

2. Et il en va de même pour la seconde série de titres, où *L'Afrique fantôme* de Leiris renvoie aux *Nourritures terrestres*, entre autres par la présence de Gide en Afrique au début des années 20, Afrique que son neveu, comme nous le rappelle Godard, avait filmée<sup>14</sup>. *Bovary*, dans ce contexte, n'est-elle pas un autre pays fantôme, un autre *continent noir*, impossible à explorer et susceptible de toutes les mécompréhensions?

mais il faut se souvenir  
que le 19e siècle  
qui a inventé toutes les techniques

<sup>14</sup> «La Panavision platinum est moins perfectionnée que la Debie 7 avec laquelle le neveu d'André Gide partit en voyage au Congo», *Histoire(s)*, *op.cit.*, p.52.

a inventé aussi la bêtise  
 et que Madame Bovary  
 avant de devenir une cassette porno  
 a grandi avec le télégraphe<sup>15</sup>

3. Enfin, les cinq titres réunis sous la bannière de l'amour, de la jeunesse et de l'éducation sentimentale, font se recouper les oeuvres de Laclos, Chandler, Sagan, Flaubert et Marivaux. Ce qui série ces œuvres littéraires, par-delà les récurrences thématiques, c'est qu'elles ont toutes (sauf *On ne badine pas avec l'amour*, bien que *La règle du jeu* s'en soit largement inspiré) subi des adaptations cinématographiques, certaines heureuses, d'autres moins (respectivement Roger Vadim, Dick Richards, Otto Preminger, Alexandre Astruc). On sait, bien entendu, l'importance qu'a eu le film de Preminger pour Godard et *À bout de souffle*, via Jean Seberg. *Bonjour tristesse* a été écrit, il faut le rappeler, par la romancière par excellence de la *Nouvelle Vague littéraire* (à ne pas confondre avec le nouveau roman). Cette constellation *Amour / Femme / Nouvelle Vague* rend tout naturel l'apparition à ce moment, sur la bande-image, d'un court extrait de *Bande à Part* dans lequel Anna Karina récite le poème d'Aragon, précisément entre la déclamation des titres *Adieu, ma jolie* et *Bonjour tristesse*.

En élargissant un peu l'aire d'investigation nous serons peut-être à même de donner un exemple de la façon dont Godard procède dans l'ensemble des *Histoire(s)*. La dernière série de titres et d'images que nous mentionnons apparaît, dans l'épisode 1a, au carrefour de deux énoncés. En premier, celui-ci, exprimant la nécessité de «dire toutes les histoires des films qui ne se sont jamais faits plutôt que les autres» et, en deuxième, l'apparition du titre *L'école des femmes*. En fait, ces deux énoncés ne sont pas si distincts puisque *L'école des femmes* fait bien parti de ces films qui «ne se sont pas faits». Mais - «pourquoi faire simple quand on peut faire compliqué» - au lieu de se contenter d'exposer immédiatement la petite histoire de *L'école des femmes*, le projet de Max Ophüls, Godard préfère faire une petite boucle, pour mieux y revenir.

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, pp. 52-53.

Il poursuit donc: «les autres [films] on peut les voir à la télévision, n'est-ce pas... enfin, n'exagérons pas: même pas des copies, des reproductions». Sur ce mot, «reproduction», il répond, sur une autre piste sonore, par «toutes les histoires de cul». Les cinq titres d'ouvrages sont alors lus (*Les Liaisons dangereuses*, *On ne badine pas avec l'amour*, *Adieu, ma jolie*, *Bonjour tristesse*, *L'éducation sentimentale*), complétant la série entamée plus tôt par *L'école des femmes* (pris alors au sens littéral). L'adaptation cinématographique de la pièce de Molière, nous le rappelions, est un projet, entamé en 1940 et demeuré inachevé, de Max Ophüls. C'est ainsi qu'à partir du mot «cul», Godard arrive vite à parler du «fond des choses / le cul / le fondement», et bientôt d'Ophüls qui «tombe sur le *cul* de Madeleine Ozeray [qui devait jouer dans le film d'Ophüls] en même temps que l'armée allemande prend l'armée française par *derrière*». On a ici, en condensé, quatre possibilités d'«histoires de cul»: le fond (le cul) de l'histoire, des histoires d'amour, tomber sur son derrière, et la débâcle française (prise par derrière par les Allemands en 1940). Godard évidemment n'en demeure pas là. À partir de *L'école des femmes*, «nous passons de l'objet du théâtre à l'objet du cinématographe», accompagnée par une citation de Bresson<sup>16</sup>, avant de traiter du théâtre de la guerre, de l'invasion Allemande, du cinéma des actualités. Et ainsi de suite, et ainsi de suite<sup>17</sup>.

Pour laborieuse - et partielle - que peut paraître cette description, elle n'est pas moins nécessaire pour saisir comment les *Histoire(s)* s'élaborent et se construisent, bref, pour donner une idée du mode de fonctionnement des séries et des constellations qu'elles tracent. Les séries, on a pu le voir, se déploient de façon linéaires (à plus petite échelle) et décrivent aussi des courbes, elles s'entrecoupent, marquent des retours. Il en va ainsi du titre, *L'école des femmes*, qui génère et/ou s'inscrit à lui seul dans au moins

<sup>16</sup> «Le théâtre est quelque chose de trop connu, le cinématographe quelque chose de trop inconnu, jusqu'ici», *Histoire(s) du cinéma*, op.cit., p.10, tiré des Notes sur le cinématographe.

<sup>17</sup> De l'extrait que nous avons choisi nous avons prélevé un certain nombre d'éléments en excluant d'autres. Nous n'avons rien, ou presque, dit des images qui apparaissent à l'écran pendant que défilent ces titres et ces phrases. Il s'agissait plutôt de montrer, partiellement, un certain mode de fonctionnement de la mise en série chez Godard, que d'offrir en détail une analyse de ce très court segment, élu, soit dit en passant, au hasard.

trois catégories: les films qui ne se sont pas faits; les femmes et l'amour; le théâtre. Bien entendu, chacune des séries comprises dans ces catégories, ou des objets de ces séries, est passible de s'inscrire dans une autre série, comprise dans le même segment ou dans une séquence plus vaste, comme nous avons essayé de le démontrer.

Le principe qui assure la mise en série ne repose pas nécessairement sur un lien de causalité immédiat, ni non plus sur une contiguïté chronologique, géographique, ou tout bêtement historique. Son principe répond plutôt à une logique - à la fois intuitive et électrique - de la circulation de sens. La question de Godard, lorsqu'il amalgame deux images, semble toujours être: «Est-ce quelque chose circule entre ces deux images, est-ce que du sens, est-ce que du courant passe?» Ce principe de *conduction* échappe à toute clôture de *sens*. Chaque (in)flux est, au contraire, une brèche, une ouverture, qui ne se borne pas à fixer un sens, mais plutôt à indiquer des axes de sens, des directions. La série chez Godard est donc par essence multisérielle, elle procède par strates interdépendantes, interreliées<sup>18</sup>. L'homogénéité d'une série (pour reprendre en la détournant la terminologie deleuzienne) est toujours traversée par une autre série qui lui est hétérogène, bien que les deux séries se relancent, se suppléent, s'entrechoquent. De la même façon, les dualités entre des termes ou des objets distants rapprochés à l'écran, n'appellent pas à une synthèse, une résolution des contraires, mais à la relance d'une autre série, générée à même le non-lieu qui constitue l'espace de leur relation désenchaînée. Pour cette raison, le sens, nous le disions, n'y est jamais bouclé puisque sa production ne peut être rapportée strictement aux objets qui constituent sa trame. Plutôt, comme le signale Deleuze, «le sens n'est jamais l'un des deux termes d'une dualité qui oppose les choses et les propositions [...], il est aussi la frontière le tranchant ou

---

<sup>18</sup> Deleuze en avait déjà fait la remarque à propos de l'œuvre de Lewis Carroll: «La forme sérielle se réalise nécessairement dans la simultanéité de deux séries au moins. Toute série unique, dont les termes homogènes se distinguent seulement par le type ou le degré, subsume nécessairement deux séries hétérogènes, chaque série constituée par des termes de même type ou degré, mais qui diffèrent en nature de ceux de l'autre série (bien sûr ils peuvent aussi en différer par degré). La forme sérielle est donc essentiellement multisérielle.» in Logique du sens, Paris: Minuit, 1969, p.50.

l'articulation de la différence entre les deux»<sup>19</sup>. Le sens apparaît entre des objets liés, précisément sur la ligne de fracture entre les deux, à la charnière de leur différence.

Ceci nous invite à repenser la production d'un sens (dans sa triple acception de signification, direction, sensation) fondée non pas sur un contenu de sens, mais sur le sens d'une relation différentielle, ou, de façon plus appropriée, intersticielle.

### 3.3. La méthode du "entre".

#### 3.3.1. Deleuze et la question du "ET"

«Entre les choses ne désigne pas une relation localisable qui va de l'un à l'autre réciproquement, mais une direction perpendiculaire, un mouvement transversal qui les emporte l'un *et* l'autre, ruisseau sans début ni fin, qui ronge ses deux rives et prend de la vitesse au milieu.»<sup>20</sup>

Godard a été très tôt attentif à cette expression de Merleau-Ponty: «L'aspect du monde pour nous serait bouleversé si nous parvenions à voir comme chose les intervalles entre les choses.»<sup>21</sup> Toute son œuvre, pourrait-on dire, est traversée par cette préoccupation: percevoir ou faire une image de cet "entre" des choses<sup>22</sup>. Michael Witt, dans un article publié en 1999<sup>23</sup>, a éloquemment montré comment cette question sillonne et informe toute l'œuvre de Godard, depuis son travail comme critique (cf. Son article publié dans les *Cahiers sur Bitter Victory*) jusqu'aux *Histoire(s) du cinéma*, en passant par les interrogations et la pratique des premiers films (*Alphaville*, *Pierrot le fou*), son cinéma militant puis post-68ard ( *Ici et Ailleurs*, *Comment ça va?*) et les essais télévisuels sur la communication (*6x2*, *France tour*). Le but ici n'est donc pas de refaire le

<sup>19</sup> Deleuze, Gilles, *Logique du sens*, op.cit., p.41.

<sup>20</sup> Deleuze, Gilles, *Mille Plateaux*, Paris: Minuit, 1980, p.37.

<sup>21</sup> Merleau-Ponty, «Le cinéma et la nouvelle psychologie», p.86, in Michael Witt, «On Gilles Deleuze on Jean-Luc Godard: An Interrogation of "La Méthode du ENTRE"», *Australian Journal of French Studies*, 36-1 (1999): 117.

<sup>22</sup> On pense, bien entendu, au texte d'Elie Faure, lu par Ferdinand dans *Pierrot le fou*: «Vélasquez après 50 ans ne peignait plus jamais une chose définie. Il errait autour des objets avec l'air et le crépuscule. Il surprenait dans l'ombre et la transparence des fonds les palpitations colorées dont il faisait le contre invisible de sa symphonie silencieuse» (Faure, Elie, *L'Histoire de l'art: l'Art Moderne*, vol.1, Paris: Livre de Poche, 1964, pp.167-168.)

<sup>23</sup> Witt, Michael, «On Gilles Deleuze on Jean-Luc Godard: An Interrogation of "La Méthode du ENTRE"», *Australian Journal of French Studies*, 36-1 (1999): 110-124.

trajet d'une méthode, mais d'en proposer quelques traits, quelques sources, et de les confronter, via les propositions de Deleuze sur ce qu'il appelle «la méthode du ENTRE», aux *Histoire(s) du cinéma*.

Dès 1976, près d'une décennie avant la publication de ses ouvrages sur le cinéma, Deleuze avait accordé un entretien aux *Cahiers* à l'occasion de la diffusion de la série télé *6 fois 2 Sur et Sous la communication*. Il constatait déjà que:

Ce qui compte chez [Godard], ce n'est pas 2 ou 3, ou n'importe combien, c'est ET, la conjonction ET. [...] le ET n'est même pas une conjonction ou une relation particulières, il entraîne toutes les relations, il a autant de relations que de ET, le ET ne fait pas seulement basculer toutes les relations, il fait basculer l'être, le verbe.<sup>24</sup>

Deleuze remarque avec justesse que Godard n'est pas dialecticien - au sens hégélien - que ce qui l'anime n'est pas la synthèse ou la résolution de deux ou de plusieurs termes, mais plutôt les rapports dynamiques entre ces termes. Et il est intéressant de souligner l'hésitation autour de la notion de ET comme "conjonction". Le ET est, en effet, une "conjonction", mais qui chez Godard (et pour l'analyse de Deleuze) va par-delà la simple relation, la placide constatation: le ET n'est pas un raccord. Deleuze comprend bien que ce qui est en jeu n'est pas seulement de reconduire des relations entre des objets, mais faire de cet *entre*, de ce *ET*, un flux qui «ronge ces deux rives et prend de la vitesse au milieu». C'est de cette manière que la frontière, ou la ligne de fuite, d'ordinaire invisible, se laisse *entrevoir*, comme chose, ou plutôt comme direction, et que c'est cet *entre* qui reconduira des nouvelles séries. À ce propos, Deleuze ajoutera:

Je crois que c'est la force de Godard de vivre et de penser, et de montrer le ET, ce n'est ni l'un ni l'autre, c'est toujours entre les deux, c'est la frontière, il y a toujours une frontière, une ligne de fuite ou de flux, seulement on ne la voit pas, parce qu'elle est le moins perceptible. Et c'est pourtant sur cette ligne de fuite que les choses se passent, les devenirs se font, les révolutions s'esquissent.<sup>25</sup>

<sup>24</sup> Deleuze, Gilles, *Trois questions sur Six fois deux*, *Cahiers du cinéma*, 271 (1976): 11.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p.12.

Cette question du ET, du «et...et...et...», symptômatique du «bégaiement créateur» de Godard que Deleuze souligne à propos de 6 fois <sup>26</sup>, sera approfondie et posée sur des lignes théoriques plus générales au cours de la rédaction de *L'Image-Mouvement* et tout particulièrement de *L'Image-Temps*<sup>27</sup>. C'est dans ce dernier ouvrage que Deleuze reprend et poursuit sa réflexion sur la "Méthode du ENTRE" chez Godard en l'inscrivant dans la problématique de l'interstice dans le cinéma moderne de *l'image-temps*, celui de Welles, Resnais, Duras, Pasolini, etc. En fait, on réalise que la question du ENTRE et de l'interstice, chez Deleuze, est indissociable d'un cadre de pratique plus global dans laquelle elle apparaît, historiquement, chez certains cinéastes, soit sur la ligne de fracture que constitue le passage de *L'image-mouvement* à *l'Image-temps*. Les modalités conceptuelles de cette transformation nous engageraient dans une digression trop importante pour en proposer une véritable glose, d'autant plus qu'à ce sujet beaucoup d'ouvrages et d'articles admirables ont déjà été consacrés<sup>28</sup>. Ce qu'il nous faut retenir, en ce qui nous concerne, ce sont les deux propositions générales quant à ce glissement de l'un à l'autre : passage d'un rapport indirect au temps à un rapport direct au temps; passage d'un Tout (filmique) considéré comme *Ouvert* à un Tout considéré comme *Dehors*.

Deleuze remarque que dans le cinéma dit classique, qui s'exerce dans le régime de *l'image-mouvement*, l'image est gouvernée par le mouvement, le montage est inféodé à une logique de la coupe rationnelle. Le temps y est essentiellement représenté selon

<sup>26</sup> «Le ET, «et...et...et...», c'est exactement le bégaiement créateur, l'usage étranger de la langue, par opposition à son usage conforme et dominant fondé sur le verbe être», *Ibid.*, p.11.

<sup>27</sup> Certaines des intuitions fondamentales de Deleuze à propos du cinéma, qui seront développées dans *Cinéma 1 et 2*, apparaissent en filigrane dans cet entretien, en particulier l'apport déterminant du Bergson de *Matière et Mémoire*.

<sup>28</sup> Notons sommairement ceux-ci: Rodowick, D.N., *Gilles Deleuze's Time Machine*, Durham and London: Duke University Press, 1997. ; Restivo, Angelo, «Into the Breach: Between *The Movement-Image* and *The Time-Image*», *The Brain is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*, Gregory Flaxman ed., Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2000, pp.171-192 ; Fahle, Olivier, «Deleuze et l'Histoire du cinéma», *Le Cinéma selon Deleuze*, Oliver Fahle et Lorenz Engell eds., Paris et Weimar: Presse de la Sorbonne Nouvelle, Verlag der Bauhaus-Universität Weimar, 1997, pp.127-138 ; Bensmaïa, Reda, « "L'Espace quelconque" comme "personnage conceptuel" », *Le Cinéma selon Deleuze*, *op.cit.*, pp.140-152.



une logique du déroulement continu, qui résorbe toujours au final les discontinuités temporelles. Le Tout, c'est l'Ouvert, dans la mesure où chaque succession de plans, raccordée ou associée selon des liens sensori-moteurs, est articulée sur une totalisation ouverte, c'est-à-dire sur un extérieur actualisable, intériorisé et s'extériorisant dans les images. Dans le régime de *l'image-temps*, les liens sensori-moteurs sont rompus et à la succession ordonnée des plans s'est mise en place ce que Deleuze appelle des «situations optiques et sonores pures». C'est le temps qui dispose du mouvement, et non le mouvement qui découpe le temps. La coupe est devenue irrationnelle, et le Tout s'articule sur un *Dehors*.

La modification du Tout est cruciale pour notre point et mérite notre attention. Quelle est la différence entre ces deux formes du Tout - de l'Ouvert au Dehors - et en quoi cela concerne-t-il ce que nous disions à propos de l'interstice et de la «Méthode du ENTRE» chez Godard? Le *Dehors* - et Deleuze y insiste - est à distinguer de l'*Ouvert*. «L'ouvert se confondait avec une représentation indirecte du temps: partout où il y avait mouvement, il y avait, ouvert quelque part, dans le temps, un tout qui changeait»<sup>29</sup>, et les plans se raccordaient suivant des points rationnels et des rapports commensurables (attractifs ou associatifs). Dans le cinéma de *l'image-temps*, les plans ne sont plus enchaînés les uns aux autres, la coupe entre deux plans est devenue irrationnelle et ce qui devient essentiel, ce n'est plus l'association ou l'attraction exercée entre deux images en vue d'une quelconque organicité de l'ensemble, mais l'interstice - à ne pas confondre, dans la terminologie deleuzienne, avec l'intervalle<sup>30</sup>. «La question n'est plus celle de l'association ou de l'attraction entre des images. Ce qui compte c'est au contraire *l'interstice* entre images, entre deux images: un espacement qui fait que

<sup>29</sup> Deleuze, Gilles, *L'Image-Temps*, op.cit., p.233.

<sup>30</sup> Ce qui vaut pour le faux raccord, dans un contexte narratif, vaut, il nous semble, aussi pour les *Histoire(s)*, qui, elles, ne sont pas narratives. Le mode de ré-enchaînement dont il est question ici est simplement élargi et radicalisé dans les films-essais, et ce que Deleuze exprime à propos d' *Ici et ailleurs* s'applique d'autant plus pour penser les *Histoire(s) du cinéma*, que cette dernière œuvre en semble le prolongement le plus fécond.

chaque image s'arrache au vide et y retombe.»<sup>31</sup> Le Tout est dès lors la «puissance du Dehors», ce «vertige de l'espacement», qui fait sortir les images de la chaîne motrice-associative. Les ré-enchaînements, dans ce cas, se font non sur ce qui joint deux images, mais sur l'interstice qui constitue leur espace désenchaîné. Deleuze conçoit qu'il n'y a d'interstice qu'entre des objets associés, mais entre les deux, ce qui est premier, ce n'est pas l'association, mais l'interstice, ce qui se situe Entre. Ces notions, Deleuze les soulève et les déploie dans *L'Image-Temps* en s'appuyant précisément sur les films de Godard à partir d'*ICI et Ailleurs*.

Ce qu'il voit à l'œuvre dans ce film, c'est une nouvelle modalité de la pensée à l'écran, une nouvelle façon de penser les images et du *faire-penser* des images. Ce qu'il s'agit de penser c'est *entre*, penser *l'entre de ces choses rapprochées parce que disjointes*. Et nous pourrions dire que toute l'œuvre de Godard est traversée par cette préoccupation: parvenir à percevoir, ou faire une image de cet "entre" des choses. Mais, pour parler moins abstraitement, que sont ces choses? Ce sont le langage, des images et des sons, des relations personnelles, la politique, l'histoire, des tableaux, des livres. Entre les mots, entre les images, entre les gens, entre les puissances, entre les dates et les événements, entre les toiles et les livres, il y a quelque chose qui circule, et cette circulation, ce «flot perpendiculaire», emporte les uns et les autres en les ouvrant sur des nouveaux agencements, de nouvelles proliférations de sens. Penser "entre", ce n'est pas penser l'un à la suite de l'autre, mais penser l'un ET l'autre, plus correctement, essayer de penser le ET, et tenter de voir le mouvement qui passe "entre". Deleuze le dit fort justement: «Entre deux actions, entre deux affections, entre deux perceptions, entre deux images visuelles, deux images sonores, entre le visuel et le sonore, faire voir l'indiscernable, c'est-à-dire la frontière.»<sup>32</sup> Le ET, c'est l'interstice qui sépare et disjoint: s'il est un marqueur de liaison c'est plutôt parce qu'il permet de nouvelles

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p.234.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p.235.

connexions au-delà de la simple association ; c'est l'interstice qui nous fait sortir de la chaîne des associations, mais c'est par lui que se ré-enchaînent et prolifèrent de nouveaux agencements. Lorsque Deleuze écrit qu'une série se construit sur des ré-enchaînements, il veut bien marquer la primauté de l'interstice, de la frontière, de la différence, sur l'association: «c'est la différence irréductible qui permet d'échelonner des ressemblances», comme dans l'exemple que Deleuze propose, *entre* la famille française et le groupe des Feddayin, dans *Ici et Ailleurs*, et comme, dans les *Histoire(s)*, *entre* les ré-enchaînements de titres de livres ou de films que nous avons cités plus tôt (*La mort de Virgile/Tristes Tropiques*), ou encore *entre* la moustache d'Hitler et celle de Chaplin.

Avec Godard, on ne peut plus dire «ces soldats ont été tués *comme* du bétail», ou encore «nous éprouvons pour ces hommes le même sentiment de dégoût et de pitié que devant le spectacle de l'abattage d'une bête». Plutôt dira-t-on «entre ces soldats et ce bétail circule une *image* de la guerre, de la subsistance en tant que machine de guerre.» C'est que le fil de l'association simple a été rompu, et que toute association se produit désormais à partir d'une différence. Ce qui les disjoint est bien ce qui assure leur liaison, ce qui «permet d'échelonner des ressemblances», tout en ne cessant de questionner et *d'abymer* et l'un et l'autre des objets joutés. Il ne s'agit pas, on le repète, d'obtenir une synthèse dialectique, de faire se résorber la contradiction dans une idée qui en serait l'image, mais plutôt de susciter une image à partir de laquelle le sens et les idées peuvent proliférer.

Quelques exemples, parmi les plus simples, illustreront notre argument. Il n'est certes pas possible *d'associer* Hitler à Golda Meir (c'est l'exemple que choisit Deleuze), ni Chaplin à Hitler. Godard, par-delà tout déplacement métaphorique entre deux figures, nous invite plutôt à une nouvelle lecture de l'image visuelle (et sonore, selon le cas). Un fondu-enchaîné entre Hitler et Chaplin se fonde, plastiquement, sur la reconnaissance

d'un même trait formel: la moustache<sup>33</sup>. Mais cette ressemblance n'est pas ce qu'il y a de plus important, ce qui est premier c'est l'image, violente et fulgurante, *entre* ces deux moustaches: on a là deux images du spectacle, du masque, deux images d'un rapport au peuple et au populaire. On pourrait aussi lire entre ces deux moustaches, en tant que tiers inclus, l'appel du *Dictateur* (1940) qui n'a pas été entendu. Entre ces deux images rapprochées, c'est tout un pan de l'échec du cinéma qui se cristallise, qui se *constelle en image*. De Chaplin à Hitler, Godard oppose deux puissances, deux voix, afin de montrer que le cri du deuxième a enterré l'appel du premier. Le monde est demeuré sourd à cet acte d'opposition au nazisme, qui en déclamait haut toutes les couleurs et qui annonçait avec lucidité l'histoire à venir. Le cinéma a annoncé, il n'a pas pu prévenir. Le cinéma, tout en s'adressant au peuple, a été incapable d'empêcher la catastrophe. Ainsi, d'une image, une autre, celle de la faillite du cinéma, surgit: on a remplacé une mythologie par une autre, destructrice. Le cinéma, et le monde, perdit au change.



Fig 8 1



Fig 8 2



Fig 8 3

Qu'en est-il du rapprochement de Hitler et de Golda Meir, première ministre israélienne, tel qu'il apparaît dans  *Ici et Ailleurs*? Ce n'est pas dire que des intentions du premier on déduit les actes de la seconde. Or, il y a dans les deux cas une logique similaire, celle d'un espace vital, d'un territoire à conquérir sur le dos d'un autre. De l'Allemand au juif au musulman, Godard veut faire circuler une même image: l'application d'une politique dominatrice, autoritaire, qui postule l'inégalité des peuples et des classes.

<sup>33</sup> On se rappellera volontiers la remarque de Bazin, à laquelle fait allusion Godard, voulant qu'Hitler vola la moustache de Chaplin et qu'ainsi il tentait de subtiliser la cote de popularité du cinéaste.

L'Histoire, nous montre Godard, est faite de tels retours et exige une vigilance.

Ailleurs, Godard, superpose *scandaleusement* des images de prisonniers d'un camp de la mort et un extrait d'un film pornographique. Les camps de la mort et les images porno sont engagées (nous l'avons montré dans le premier chapitre) dans une série qui ré-enchaîne L'Origine du monde avec la Fin du monde: l'enfance de l'art et la brutalité, la bêtise, le viol de cet état d'enfance... Les deux *obscénités* se conjuguent, mais ne s'apparentent pas. «Ce n'est pas une opération d'association, mais de différenciation. »<sup>34</sup> De même, lorsque Godard téléscopie des images de l'invasion allemande et une toile de Seurat, il ne s'agit pas d'en faire une métaphore, de dire que la peinture pointilliste a été aussi désastreuse que la débâcle française. Plutôt s'agit-il de montrer la catastrophe qui se lit à la frontière entre ces deux images: la fin de la couleur, le règne des ténèbres. Il s'agit de deux potentiels qui s'entrechoquent et qui produisent une image neuve de l'invasion<sup>35</sup>.

### 3.3.2. Télécopages: de l'interstice à l'image

Deleuze avait déjà vu et annoncé, bien avant le projet des *Histoire(s)*, que «chez Godard, l'interaction de deux images engendre ou trace une frontière qui n'appartient ni à l'un ni à l'autre [des ensembles].<sup>36</sup>» La coupe, ou le mixage, sont irrationnels, ils ne peuvent se fonder en raison, puisque l'interstice, en tant que coupe, n'appartient ni à l'un ni à l'autre des ensembles. Mais ils permettent de fonder de

<sup>34</sup> Deleuze, Gilles, *L'Image-Temps*, *op.cit.*, p.234.

<sup>35</sup> Philippe Sollers a déjà souligné ce montage dans un entretien accordé aux *Cahiers*: «L'envahissement de la France par les nazis, montré à travers un tableau de Seurat, c'est une idée grandiose. À ce moment, vous avez tout un pays, toute une civilisation, toute une culture, représentés par un type qui est censé aller se baigner, d'un moment à l'autre... La dévastation en cours, est montrée superbement comme ayant moins de poids - alors qu'elle est immense - qu'une peinture de Seurat.» Sollers, Philippe, «Il y a des fantômes plein l'écran», *Cahiers du cinéma*, 513: 41-43.

<sup>36</sup> Deleuze, Gilles, *L'Image-Temps*, *op.cit.*, p.236.

nouveaux agencements qui subvertissent les «relations établies»<sup>37</sup>. C'est sur cette frontière que creuse l'interstice qu'apparaît une image en devenir, le devenir d'une image.

En va-t-il de même pour ces séries de noms et de titres de films qui apparaissent à l'écran et dont nous avons déjà donné dans ce chapitre un certain nombre d'exemples? Il y a dans les *Histoire(s)* - mais aussi ailleurs dans l'œuvre - des séries constituées autour de noms: une série Marcel (Pagnol, Proust); Marguerite (Marguerite de France, Marguerite Duras, Marguerite Renoir, la petite ritournelle, *Marguerite*, chantée dans *La grande illusion*); Jean (Epstein, Renoir, Cocteau, l'Évangéliste, la déclamation «Je suis Jean, je suis l'erreur qui vit, je suis le vivant malgré lui»). Il s'agit en fait de l'application d'une même méthode du ENTRE, bien qu'elle opère sur des potentiels différents. Il s'agit bien à chaque fois de proposer *entre* les noms (ou les titres), de rapports de potentiels. C'est encore un processus de différenciation dans la mesure où entre les Jean et les Marguerite, on télescope des signes divergeants, mais pour ouvrir sur un plus vaste réseau: chacun, virtuellement, engendre plusieurs nouvelles séries, susceptibles de s'agencer d'une variété de manières, de s'associer en ouvrant un «vertige de l'espace».

Penser «entre», parvenir à montrer l'entre des choses, c'est faire émerger une image, fugitive et fulgurante, en «proie à un déséquilibre constant». C'est bien ce que nous disions dans le chapitre précédent à la suite du commentaire de Didi-Huberman sur Benjamin: L'image «c'est l'intervalle rendu visible, la ligne de fracture entre les choses»<sup>38</sup>. Et l'image est toujours issue d'un télescopage, elle naît de l'entrechoquement d'éléments disparates (sons, images, mots, etc.). Le télescopage, à proprement parler,

<sup>37</sup> La coupe est devenue irrationnelle en un sens qui pourrait s'apparenter à ce que Malraux considérait l'irrationnel en poésie: «Sans doute toute poésie est-elle irrationnelle, en ce qu'elle substitue à la relation "établie" des choses entre elles, un nouveau système de relation» in Malraux, André, *Le Musée imaginaire*, Paris: Folio, Gallimard, 1996 (1965), pp.200-201.

<sup>38</sup> Didi-Huberman, Georges, *Devant le temps*, *op.cit.*, p.114.

c'est le choc du ET. Benjamin parlera, lui, d'un processus où «le passé se voit télescopé par le présent».

Didi-Huberman a raison de souligner le double paradigme que délivre le mot «télescopage». À la fois *choc* («la valeur de *démontage* que subit, à ce moment, l'ordre des choses»), et *visibilité* (la valeur de *montage* dont bénéficient, grâce au télescope, la vision de près et la vision lointaine)<sup>39</sup>) Le télescopage dit le battement du montage - «monter est un battement de cœur» - que produit le rapprochement de réalités disjointes, mais aussi la possibilité de se rapprocher, de voir le proche à partir du lointain.

L'image dont il est question ici, n'est pas donnée directement *dans* l'image. Suivant le mot de Pierre Reverdy que Godard, à la suite d'André Breton<sup>40</sup>, a repris maintes fois dans son œuvre<sup>41</sup>: «L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison, mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées.<sup>42</sup>» L'image est «création de l'esprit» du créateur qui l'engendre, mais aussi du spectateur qui est appelé à la faire, la refaire, peut-être différemment, à son tour. L'image, il faut la lire pour la voir, non pas comme un énoncé syntaxique, mais en tant que *lectosigne* - suivant l'appellation deleuzienne. Godard nous invite à une lecture de l'image visuelle, de l'image sonore, pour que puisse en être tiré une image. En d'autres mots, c'est une image qu'il faut faire, refaire, elle n'est jamais là, en soi. Comme dans ce texte de Beckett, *L'Image*, qui apparaît à plusieurs moments des *Histoire(s)*, l'image suppose un *faire*. Or comment cela se produit-il, dans les faits? Un exemple suffira pour donner une idée des modalités de ce *faire-image*, à la fois, on le verra, performatif et réflexif, puisqu'il propose *une image* tout en intégrant un questionnement sur le statut de

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>40</sup> Le texte de Pierre Reverdy est cité dans les premières pages du Manifeste Surréaliste (1924) et avait été publié, selon la note de Breton, sous le titre (ou est-ce dans la revue?), *Nord-Sud*, en mars 1918. (Breton, André, *Manifestes du surréalisme*, Paris: Gallimard, 1969, p. 31)

<sup>41</sup> On entend le texte de Reverdy dans *King Lear*, *JLG/JLG, Histoire(s) du cinéma*.

<sup>42</sup> Cité dans: Godard, Jean-Luc, *JLG/JLG*, Paris: P.O.L., 1996, pp. 21-22.

l'image.

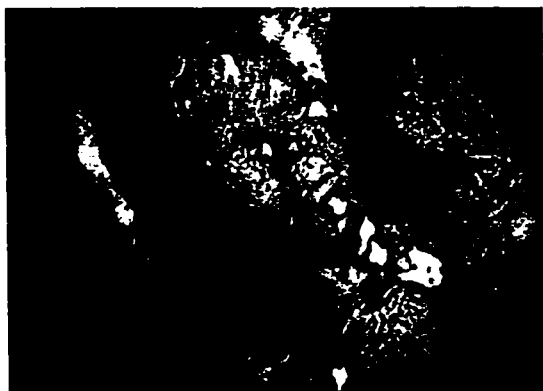


Fig 91

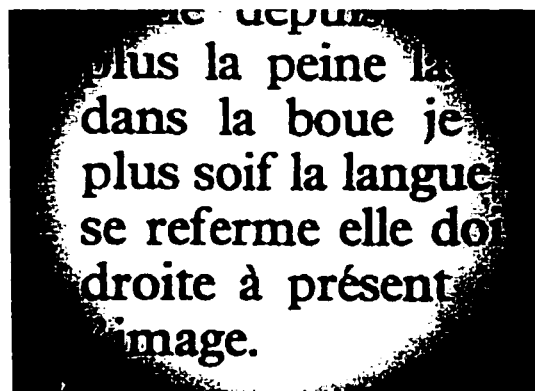


Fig 92

Dans l'épisode 1b, Godard présente, en condensé, un petit bout de l'histoire du colonialisme. Parti pour démontrer que le cinéma n'est ni un art ni une technique, que la caméra n'a pas fondamentalement changé depuis son origine, il donne, pour illustrer son propos, l'exemple de la Debie 7 «avec laquelle le neveu d'André Gide partit en voyage au Congo» et qui serait moins perfectionnée que «la Panavision platinum»<sup>43</sup>. Ce qui semblait être l'amorce d'une histoire des techniques au cinéma, Godard, filant un autre filon, propose à la place quelques images d'hommes blancs photographiant (toujours en plongée) des africains. Une page tirée d'un livre traitant de l'évangélisation de l'Afrique apparaît alors en alternance avec le visage en gros plan d'une femme africaine, puis d'un jeune homme tenant une photographie dans sa main. Nous lisons alors les mots suivants: LA PREMIÈRE IMAGE suivi de CE N'EST PAS UNE IMAGE JUSTE, JUSTE UNE IMAGE. Le titre du film OMBRES BLANCHES, est aussitôt suivi d'une image cadrant partiellement les derniers mots du petit livre de Beckett *L'Image* (les mots «plus la peine», «la boue», «plus soif la langue» et «l'image» se détachent clairement<sup>44</sup>). Entre deux éclairs de lumière blanche, on voit la photographie d'une statue africaine qu'on

<sup>43</sup> *Histoire(s) du cinéma, op.cit.*, 1b, vol. 1, pp. 52-53.

<sup>44</sup> Beckett, Samuel, *L'Image*, Paris: Minuit, 1988. Les derniers mots sont: «ce n'est plus la peine la langue ressort va dans la boue je reste comme ça plus soif la langue rentre la bouche se referme elle doit faire ligne droite à présent c'est fait j'ai fait l'image» (p.18).



vient de déterrer. L'image ainsi produite est bien une pure «création de l'esprit» de Godard, issue du télescopage d'éléments qui sont aussi distants qu'en se joignant, ils *font image*. Si *Ombres Blanches*, le film de Van Dyke et Flaherty (1928), est un condensé de la dévastation de l'Afrique par la civilisation occidentale<sup>45</sup>, son titre entre en *disparité* avec «*la boue*» du texte de Beckett et la statue noire, apparaissant dans un éclair blanc. L'image qui passe entre ces trois objets n'est pas la synthèse de leur réunion, mais consiste en un ré-enchaînement produit à partir de ce qui les sépare et les joint poétiquement. À la fois fuyante et claire, cette image poétique - qui est aussi, nous le verrons, le lieu d'un montage historique - procède par correspondances. Entre les «ombres», la «blancheur», l'Afrique, l'homme blanc, Godard réunit des objets et les soumet à notre attention. La rapidité du montage, le choc qu'il engendre, les éclats aveuglants de lumière qui y sont intercalés, empêchent toute synthèse raisonnable. Les objets sont poétiquement maintenus en *disparité*. En s'adjoignant d'autres contenus, elle subit une transformation, elle se meut dans notre esprit. Ce vers quoi Godard semble nous diriger, c'est une "image" concrète de la situation coloniale, vue d'un point de vue plastique/poétique et politique. La suite de ce ré-enchaînement en marque les traits.

Godard poursuit en juxtaposant et mixant en quelques secondes, des images de *Captain Blood* (M.Curtiz, 1935) et de Mussolini donnant un discours, accompagnées du titre LE FASCISME ORDINAIRE<sup>46</sup>. Godard semble vouloir nous rappeler, en force, que le Duce envahit l'Ethiopie en 1936, une année après le film de Curtiz. Mais de là, il pense aussi à toutes les velléités coloniales des dirigeants européens, évoquées alors par deux titres - *Antonio das mortes* (G.Rocha, 1969) et *Moi, un Noir* (J.Rouch, 1958) - et renvoyant le premier au cas du Portugal/Brésil, le second à la France vis à vis l'Afrique

<sup>45</sup> Le film relate l'histoire d'un médecin débarqué sur une île épargnée par la civilisation, et qui tombe en amour avec une jeune Maorie. Lorsque le médecin obtient du secours, la corruption s'installe dans l'île.

<sup>46</sup> Rappelons aussi que *Le fascisme ordinaire* (1968) est le dernier film achevé de Mikhail Romm, un documentaire sur le fascisme «routinier, banalisé» sous le règne d'Hitler. Romm invitait irrésistiblement le public soviétique de l'époque à un rapprochement entre le fascisme d'Hitler et celui de l'époque stalinienne comme, à sa manière, Godard nous invite à un rapprochement entre le fascisme de Mussolini et de toutes les grandes puissances coloniales, la France y comprise. Voir, à propos du film de Romm: Martin, Marcel, *Le Cinéma soviétique*, Lausanne: L'Âge d'homme, 1993, p.48.

coloniale, mais aussi vis-à-vis l'Indochine, autre *personnage* sous-jacent du film de Rouch. C'est peut-être aussi au problème des *fascismes ordinaires* de toute sorte - dont celui de la culture de masse - qu'il renvoie en traitant du film de Curtiz, problème dont le film de Rouch, d'une certaine façon, témoignait.



Fig. 10 1



Fig. 10 2

Et tout cela est en effet, comme nous le répète Godard, *juste une image*, produite par le montage d'idées distantes (le fascisme italien, le cinéma de cape et d'épées), mais qui est d'autant plus forte que les idées rapprochées «sont lointaines et justes». La compression extrême dans laquelle s'inscrivent ces images et ces sons crée par ailleurs un choc sensoriel puissant, une saturation de signes dans l'esprit du spectateur qui en tirera l'essentiel de ce qu'il pourra en tirer. Et nous avons donc ici, en même temps qu'une pratique de l'image, une façon de penser et d'aborder l'histoire de manière ouverte, c'est-à-dire en créant, par montage, des ouvertures de sens, des directions, qui ne se referment pas sur leur propre signification. C'est, à proprement parler, un *montage historique*. Un re-montage qui, dans son geste-même, décloisonne les certitudes et engendre un retournement de perspectives en liant différentes réalités historiques. Godard résume admirablement son projet, lorsqu'il confie en entrevue que:

Le but n'était pas de boucler les choses, mais de montrer qu'une boucle était possible. Moi, je n'ai pas comme les scientifiques, le goût d'arriver à une grande théorie unificatrice. On ne peut que

montrer des direction. Dire comment ça s'est passé, raconter l'histoire de l'Histoire. J'ai fait une échographie.<sup>47</sup>

Refus d'une «théorie unificatrice», «montrer des directions», faire une «échographie»: ce chapitre nous aura permis de donner sens à ces propositions. Nous avons suivi cursivement l'évolution d'une méthode qui aboutit aux *Histoire(s)*, des conférences à Montréal au perfectionnement de ce que Deleuze appelle la méthode du «entre». Nous avons été à même d'en dresser l'idée et l'application, dans les *Histoire(s)* et ailleurs. Nous avons vu quel rôle central y jouaient la série, la notion de «téléscopage», et «l'image», et les retombées de ces conceptions de l'image et du montage sur la méthode historienne de Godard. Pour éparse et complexe qu'elle soit dans l'œuvre, la genèse de cette méthode n'en montre pas moins la cohérence et la constance. Dans le chapitre suivant, nous en tirerons les conséquences qui nous paraissent les plus importantes, en renouant les remarques de ce chapitre avec la question de l'origine et de la mort, telle qu'elle a été ébauchée dans les deux premiers chapitres.

---

<sup>47</sup>Godard, Jean-Luc, "J'ai fait une échographie", *Entretien*, Télérama: 10 décembre 2000.

## Chapitre 4. De l'origine et de la fin dans les *Histoire(s) du cinéma*

### 4.1. Le travail de l'historien et les origines du cinéma: préambules

#### 4.1.1. Les homonymies de l'histoire

Dans ce chapitre, nous interrogerons - puisque c'est ce qui nous intéresse - la relation qui se noue entre les origines (du cinéma), l'Origine et l'histoire dans les *Histoire(s)*, avant de nous concentrer sur certaines dimensions de l'origine et de la mort, en analysant deux topiques, celle de la *première image* et celle de la *résurrection*. Mais auparavant, nous nous demanderons, en tablant sur ce que nous avons avancé jusqu'ici, de quelle manière il nous faut appréhender les *histoires* de ces *Histoire(s)*.

Nous avons vu dans le chapitre précédent les principaux traits de la genèse, de l'évolution et de la méthode qui a présidé à l'élaboration, puis à la pratique de l'image, des *Histoire(s) du cinéma*. Il est maintenant plus aisé de concevoir comment Godard met en application une conceptualité du montage vis à vis l'Histoire, et qui nous avait amenés à proposer un portrait de Godard en «archéologue-chiffonnier» de la mémoire et de l'histoire, dans ce sillon creusé par Walter Benjamin. Aussi comprend-on comment Godard échappe à une approche linéaire-narrative de l'histoire. Il ne fait pas *une* histoire du cinéma (bien qu'il considère que sa méthode soit la seule façon de faire l'histoire du cinéma), mais montre l'*histoire* de l'Histoire, tout en rabattant constamment les histoires (fictives) sur les histoires (les récits historiques) et vice versa. Il désire *montrer* la multiplicité des histoires, montrer qu'il y a toujours plus d'histoire que nous pourrions raconter, bien que toutes se jouent sur fond d'Histoire (d'où le pluriel singulier du titre: *Histoire(s) du cinéma*). En dispersion et amalgame des acceptions du mot histoire, en glissant constamment du singulier au pluriel (*toutes les histoires / une histoire seule*), Godard interroge «l'effet de l'histoire» en multipliant des micro-récits qui n'ont jamais le temps de prendre leurs assises dans une narration. Puisque toute narration transforme le discours historique en *récit*, que l'Histoire s'infléchit aussitôt qu'elle s'inscrit dans un récit et que, par ailleurs, l'Histoire s'exerce toujours sur fond d'absence, il faut parvenir, par

récits *inter-posés*, *juxtaposés*, à faire sourdre ses silences éclatants: les voix du silence (de l'Histoire).

C'est en jouant sur les homonymies du mot «histoire» que Godard se rappelle ces deux injonctions, apparaissant sur deux cartons, telles qu'elles lui ont été adressées au cours de sa vie: «Ne raconte pas d'histoires, mon petit» et «Raconte des histoires, mon grand» (2a, 4b). C'est en pensant *ensemble* ces deux mots d'ordre, pourrions-nous dire, que Godard dispose ironiquement ses histoires. Dans ce vacillement entre les histoires qu'on lui demande de raconter et ces histoires contre lesquelles il a été prévenu, Godard raconte à sa manière: sans raconter d'histoires, mais en en faisant des histoires, dites et/ou montrées autrement.

#### 4.1.2. Quelles histoires?

«Toutes ces histoires qui sont maintenant à moi comment les dire  
les montrer peut-être.»<sup>1</sup>

Nous pourrions faire une liste provisoire des histoires qui sillonnent cette œuvre: histoire d'Hollywood, d'Irving Thalberg, histoire d'Howard Hughes, histoire des films qui ne se sont pas faits, histoire des actualités, histoire des deux frères Lumière, histoire du néo-réalisme, histoire de l'invention du scénario, du gros-plan, de la caméra-stylo, de la résistance, de la Nouvelle Vague, etc. Et c'est en effet une série d'axes - qui recoupent des ensembles et qui engendrent des séries - de ces *Histoire(s)*, axes qui, suivant la méthode en série que nous avons analysée, en recoupent plusieurs autres. À chaque fois, Godard sélectionne et relève des traces, *prend des mesures*, les rapièce et les dissémine dans un ensemble plus vaste fait de retours, de bifurcations, filant sur autant de plans stratifiés.

Suivant ces axes on voit que ne cesse de s'amalgamer et de se confondre le réel et la fiction. C'est-à-dire que le cinéma est vu comme un générateur d'histoire (de

---

<sup>1</sup> *Histoire(s) du cinéma*, op.cit., 2b, vol.2, p.40.

fictions), mais aussi comme un opérateur d'Histoire: il raconte des histoires et participe, engendre, annonce (de) l'Histoire: les éclairages de Nuremberg inventés par Freund et Murnau, la mort d'un petit lapin et le bal des morts de *La règle du jeu*, annonceurs des pires cruautés, etc.

Partant, il en va dans ces *Histoire(s)* de montrer l'histoire de l'Histoire via - et non pas exclusivement - celle du cinéma. Et si Godard procède par montage, c'est, nous l'avons vu, parce que c'est la seule manière de faire voir, de montrer, les glissements possibles entre l'histoire et l'Histoire, de montrer que l'histoire du cinéma se définit historiquement par rapport à toutes les autres histoires, relevant, du coup, de la grande Histoire, «parce qu'elle se projette». Le cinéma se projette dans le temps et l'espace, il se projette dans les autres sphères de l'histoire qui, à leur tour, se projettent en lui.

Godard ne cesse en effet de redéfinir le cinéma à l'intérieur de l'histoire, de tracer des filiations, de dresser des parallèles avec d'autres industries, d'autres techniques. Le cinéma s'inscrirait ainsi dans l'industrie de la mort, des cosmétiques, de la médecine, des techniques du XIXe, de la psychanalyse, du christianisme<sup>2</sup>, de l'industrie du spectacle, etc. C'est de là qu'il est possible de dire que les *Histoire(s)* sont orientées vers un triple désir de *dire* - et «de dire c'est de voir» - *toutes les histoires, une histoire seule, la singularité du cinéma (seul le cinéma)*. Entre sa solitude et la multiplicité de ses inscriptions, de ses projections, *seul le cinéma* condense une telle virtualité d'histoires, tout en ayant des moyens propres, donnés dans un aucun autre art, pour tenter de les «raconter» (projection, montage).

Mais quelle(s) histoire(s) s'agit-il de projeter alors? Godard met à l'avant-plan, tout au long des épisodes, une interrogation sur le choix des histoires à raconter. «De quelles histoires s'agit-il alors?», «Quelle histoire voulons-nous?» (3a) N'indique-t-il pas par là, pour toute histoire qu'il *raconte*, toutes les histoires qu'il ne raconte pas? On pourrait dire

---

<sup>2</sup> Godard réécrit une citation de Wittgenstein à ce propos: «Le cinéma comme le christianisme, ne se fonde pas sur une vérité historique», *Histoire(s) du cinéma, op.cit.*, 1b, vol. 1, pp.51-52.

qu'à l'intérieur de chaque série qu'il présente se loge une autre série virtuelle. De la même façon, Godard nous montre que, pour toute "histoire officielle", il existe une autre histoire qu'on ne dit pas: on fait de la Libération un spectacle, mais on ne fête pas pour autant Guy Debord (3a).

Comment remédier à ce toujours-absent de l'histoire? On ne peut que mettre en place un dispositif, monstratif et critique, qui tenterait d'illustrer la prolifération d'histoires à partir de ce qui en fait la singularité: «ni un art, ni une technique, un mystère». Il ne s'agit pas de se dérober, mais de faire de l'impossibilité d'une représentation totale et forclosée une condition de liberté, une tâche qu'il nous reste à accomplir. Car les *histoires* que Godard propose sont bien celles qui ont forgé sa mémoire de cinéophile-cinéaste-critique et c'est en traversant ces histoires qu'il a pu se doter d'une histoire à lui. La place qui y est réservée pour ses propres films en serait la preuve la plus évidente. Comme durant les conférences à Montréal - mais avec d'autres moyens, d'autres objectifs - l'histoire du cinéma privilégiée par Godard est indissociable des films qu'il a réalisés. Non pas qu'il désire à tout prix réhabiliter ses œuvres dans l'histoire du cinéma - une réhabilitation est-elle nécessaire? - mais plutôt désire-t-il faire remonter l'histoire vers son présent d'auteur de cinéma, tenter de voir ce qui, de l'Histoire, a passé dans ses films. Origine, toujours transitoire, de sa propre pratique, les *Histoire(s) du cinéma* ne cessent de mettre en scène l'horizon dans lequel Godard envisage l'avenir de son (et du) cinéma.

#### **4.1.3. Origine(s) du cinéma**

Et c'est par cette bande-là, après ce si long détour, qu'il nous est possible de rejoindre à nouveau, et de poser à neuf, la question de l'origine et - dans un deuxième temps - celle de la mort, telles qu'elles apparaissent dans les *Histoire(s)*. Ce détour a semblé nécessaire, puisqu'il nous a permis d'accéder, du moins partiellement, au *comment* de cette œuvre en interrogeant ses origines, sa pratique, son mode. Ce n'est

qu'à partir de là que nous pouvons procéder à une analyse des différents tropes qui font figure d'origine dans les *Histoire(s)*, saisir comment ils se déclinent et en saisir la fonction essentielle à l'intérieur du projet.

Puisqu'il existe plusieurs façons de parler de l'origine et de la mort dans les *Histoire(s)*, nous relèverons, dans un premier mouvement, quelques manifestations de ce qui vient figurer, au fil des épisodes, l'origine du cinéma, tant sur le plan de son invention technique que de l'horizon artistique dont le cinéma serait l'héritier. Nous détaillerons aussi l'emploi de l'expression «*enfance de l'art*» avant d'analyser un court extrait des *Histoire(s)*, tiré de l'épisode 1b, qui ré-enchaîne la naissance, la possibilité, et l'échec, la mort du cinéma. Ces analyses relanceront, pour les sections ultérieures, les questions déjà abordées de l'origine et de la fin.

Nous serons en mesure de voir comment les origines du cinéma, telles qu'elles sont représentées dans les *Histoire(s)* - c'est-à-dire comment les perspectives toujours déplacées de sa propre origine - révèlent le «sens» de l'histoire que Godard pratique. Ces remarques auront aussi des incidences sur la thèse générale de ce mémoire, qui est de souligner et d'analyser la présence de ce que nous avons appelé un *devenir-originaire* ou un *devenir-Avant*. Bref, qu'un des traits de cette œuvre est qu'elle se déploie dans le tourbillon d'un devenir et d'un déclin.

#### **4.1.4. Les origines déplacées du cinéma.**

Au chapitre de l'origine du cinéma, comme sur d'autres, Godard fait preuve d'une *originalité*, attribuable bien entendu à l'inflexion de son projet historique. Michèle Lagny a bien montré comment toute *histoire-récit* se trouve immédiatement confrontée «au problème des origines» et à une parfois tortueuse périodisation: tantôt décennale, tantôt fondée sur les grandes crises économiques et politiques (29, 39-45, 58-68, etc.) Chaque histoire-récit - qu'il s'agisse du cinéma dans son ensemble ou d'un mouvement, d'un genre, d'une tendance - est appelée à trouver un certain nombre d'événements, de dates,



qui tentent de fonder de manière univoque - mais parfois arbitraire - le «début» du récit. «Il lui faut trouver un point de départ, l'événement fondateur qui permet non seulement de commencer à raconter, mais de donner un sens à un phénomène et à son évolution. Ainsi se trouve constamment posée la question des débuts.»<sup>3</sup>

Le travail de Godard consiste à démonter l'idée de ce «point scintillant» de départ, en multipliant les entrées, en procédant par anachronismes, en *montant* par exemple des photos des frères Lumière (1895-1900) et des images tirées de *The Magnificent Ambersons* (1942) de Welles, et ailleurs, en couplant les débuts du traitement de l'hystérie à la Salpêtrière (dernier tiers du XIXe) et des plans de Lilian Gish sur sa banquette dans *Way Down East* (1920). Si, pour Godard, se trouve «constamment posée la question des débuts» c'est bien parce que, à rebours, le début n'a pas d'assignation fixe, et que l'explication technicienne (de la camera obscura au cinématographe Lumière), ne suffit pas à dire l'invention du cinéma. Il y a toujours autre chose.



Fig 11 1



Fig 11 2

<sup>3</sup> Lagny, Michèle, De l'Histoire au cinéma: méthode historique et histoire du cinéma, Paris: Armand Colin, 1992, p.105.

### a. La filière Cros-Marey

C'est d'ailleurs assez ironiquement que Godard, dans l'épisode 1b, fait apparaître très fugitivement un carton sur lequel on lit les principaux maillons de la chaîne des inventeurs du cinéma: Reynaud, Demeny, Muybridge, Janssen, Cros, Edison. Ces noms apparaissent pour disparaître aussitôt, comme si l'on ne pouvait se contenter d'eux pour dire leur contribution, que leur nom, à tout prendre, est ce qu'il y a de plus fugitif. Godard, d'ailleurs, n'en reste pas à cette énumération technique que nous retrouverions dans n'importe quelle histoire du cinéma. Dans ce lot d'inventeurs illustres, Godard en isolera un, qui lui permettra de filer une autre histoire.

En enchaînant, à égalité, le nom de Charles Cros aux noms souvent cités dans les livres d'histoires, rien de bien surprenant au fond. Si son nom apparaît en effet dans la petite histoire de l'invention du cinéma (celle de Mitry, Sadoul), il s'agit de voir que Godard ne lui accorde pas la même place, et, cette place, il ne la lui attribue pas pour les mêmes raisons. Godard entend aller au-delà de l'histoire officielle et se servir de la figure de Cros à contre-courant, pour ainsi dire<sup>4</sup>. Cros (1842-1888) était poète et inventeur et on lui attribue l'invention d'un procédé trichrome de photographies des couleurs et d'un appareil qui annonçait le phonographe d'Edison. Bien que nous ne puissions considérer comme insignifiantes ses contributions, ce ne sont pas sur ces inventions-là que Godard insistera. La réponse se trouve dans un autre film de Godard, *2x50 ans de cinéma français*, où il suggère que ce serait *Le collier de griffes* (recueil de Cros, publié de façon posthume en 1908) qui serait à l'origine des perforations de la

---

<sup>4</sup> Le nom du physicien et astronome français Jules Janssen (1824-1907) peut paraître, à bien des égards, tout aussi surprenant. Or, il n'en est rien. On doit à Janssen la découverte de l'hélium et les premières photographies de comètes. Il employa aussi la «technique de la chronophotographie pour étudier le passage de Vénus devant le soleil» (Robert). Mitry souligne aussi que Janssen est le premier à avoir imaginé la caméra-révoluer (Mitry, Jean, *Histoire du cinéma*, vol. 1, p.39). Si son nom ne figure pas au même titre que ceux d'Edison et de Muybridge dans les livres d'histoire, on sait l'importance de l'astronomie (cf. *Puissance de la parole, Hélas pour moi*) dans la réflexion godardienne sur le cinéma et sa puissance à capter la «matière invisible ou fantôme». N'est-il pas ainsi le premier à avoir filmé les «stars»? On voit ici que les choix de Godard ne se bornent pas à répéter ce que l'histoire a déjà retenu, mais s'emploie à lui donner une coloration, une inflexion personnelle.

pellicule:

Je suis sûr qu'au centre [CNC]  
ils n'ont jamais remarqué ça  
le collier de griffes  
pourtant c'est clair  
le collier d'Agfa  
le collier de Kodak  
les griffes d'Arriflex  
les griffes de Panavision<sup>5</sup>

Si cette lecture peut paraître fallacieuse aux yeux de bien des historiens du cinéma, c'est qu'elle ne tente pas de dire une vérité historique. D'ailleurs Godard nous le rappellera dans les *Histoire(s)*: «Le cinéma ne se fonde pas sur une vérité historique». Le récit de Cros, inventeur des perforations, est historiquement faux. Son invention a depuis longtemps été attribuée à Dickson, un associé d'Edison. Mais ce qui intéresse Godard n'est pas de redire ce que les ouvrages historiques ont déjà consignés. Plutôt, ce que fait Godard, c'est de relever la correspondance poétique entre l'invention technique et «les griffes du collier», *préfigurées* par Cros (son nom n'est-il pas l'homonyme des «dents», des «croc», qui accrochent les perforations?). Baudelaire, de la même façon, n'est nullement l'inventeur de la projection, mais écrit, ou montre, mieux que les inventeurs, le désir de projeter sur des «esprits tendus comme une toile», des rêves. Dans ces deux cas, l'invention poétique *annonce* l'invention technique, ou *coïncide* avec celle-là. Il y a un rapport irrationnel entre les deux *inventions* mais qui permet de renverser «les rapports établis», d'une part, et de replacer l'histoire de l'invention au plus près d'une invention historique: un *montage historique*.

Godard, à un moment de l'épisode 1b, réunira deux moments clés de l'invention du cinéma en surimposant des images - sautillant dans un disque circulaire - d'un oiseau en plein vol (sûrement prises avec le fusil photographique de Marey) avec le visage, de profil, d'une femme à qui on enfle un collier. Ce raccord Marey-Cros est, bien entendu, un

---

<sup>5</sup> Godard, Jean-Luc et Miéville, Anne-Marie, 2 x 50 ans de cinéma français, Paris: P.O.L., p.33.

croche-pied à la petite histoire traditionnelle. Il nous force toutefois à réévaluer la teneur poétique du travail de Marey - souvent négligée - tout en forçant la reconnaissance de l'héritage *cinématographique* de Cros *en tant que poète*, et non pas pour les inventions qu'on lui attribue normalement dans les histoires du cinéma. Si ce raccord peut paraître ésotérique - il n'est après tout qu'une invention poétique, une «pure création de l'esprit» de Godard - il demeure que cette image possède une véritable force expressive. On voit d'abord le disque circulaire tourner dans le fond de l'image avant de voir le mouvement complet du vol de l'oiseau. Le dispositif puis l'effet du dispositif s'enchaînent donc et rendent parfaitement sensible l'enfillement des images à l'origine du mouvement. Le vol souple de l'oiseau - qui fait volontiers penser à *l'Albatros* baudelairien, aux *oiseaux* hitchcockiens - se conjugue par ailleurs avec le sourire de la fille, au noir et blanc fortement contrasté, avec cette voix langoureuse, sur la bande-son, qui chante: «I've been loving you, so long...» Il y a, dans cette image, toute la grâce et la clarté d'un commencement et qui n'est pas sans rappeler le très bel exposé de Bazin à propos des origines du cinéma: «Ainsi le vieux mythe d'Icare a dû attendre le moteur à explosion pour descendre du ciel platonicien. Mais il existait dans l'âme de tout homme depuis qu'il contemplait l'oiseau.»<sup>6</sup> On assisterait alors à la convergence entre le désir (l'impossible poétique) et l'invention qui lui succèdera toujours comme sa réponse matérielle.

C'est à partir de ce visage de jeune femme que Godard enchaîne une nouvelle série - portée par un texte sur les amours d'une fille et d'un garçon - sur les couples, les baisers, et où l'on retrouve, entre autres et en pagaille, des courts extraits de *Susana* (Bunuel), du *Baiser* (Edison), d'*Un chien Andalou*, d'un chat de Muybridge, et des toiles de Picasso, Gauguin, Matisse, etc. N'est-ce pas encore la convergence de désirs et des inventions artistiques?

---

<sup>6</sup> Bazin, André, «Le mythe du cinéma total», in Qu'est-ce que le cinéma?, *op.cit.* p.24.

## b. Splendeur et misère

Auparavant, Godard avait ré-enchaîné une série chapeautée par le titre: *SPLendeur ET MISÈRE DU CINÉMA*. Au son d'une machine faisant défiler la pellicule, il dispose plusieurs images, tournées par Muybridge (cheval de course, lions, daim). Ces images sont montées en alternance avec des extraits d'un film érotique des *premiers temps*, dans lequel un homme palpe vigoureusement une femme avant de lui retirer sa robe. À la mécanique répétitive du mouvement photographique capté par Muybridge, Godard oppose *l'automate pornographique*, comme pour signaler la nature voyeuriste de la production d'image, dès son invention, et l'enfermement du sujet photographié une fois le mouvement imprimé (le lion est filmé dans une cage, reproduisant le même mouvement en boucle).



Fig 12.1



Fig 12.2

La splendeur et la misère avoisinent. N'y aurait-il pas, de surcroît, un jeu de suppléance entre «*Splendeurs et misères des courtisanes*», le roman de Balzac, et cette *Splendeur et misère du cinéma*? Cela du moins expliquerait ou rajouterait une autre dimension au couplage *pornographie - chronophotographie* tout en annonçant l'enchaînement ultérieur sur un certain nombre de *courtisanes du cinéma*, tantôt splendides, tantôt misérables.

Toujours est-il que la *grandeur* ou la *splendeur* du cinéma est souvent, dans les *Histoire(s)*, mise au travers de sa *décadence*, de sa *misère*. L'invention poétique du cinéma, au XIXe siècle, a aussi son pendant: l'invention de la bêtise. De la même façon, Godard pourra dire, à la fin de ses *Histoire(s)*, reprenant Blanchot, que «l'image est bonheur, mais le néant séjourne auprès d'elle»<sup>7</sup>. L'origine du cinéma ne consiste donc pas, historiquement, en une chaîne ininterrompue d'inventions glorieuses. Elle croise, et exacerbe même, les excès d'une époque toute entière.



Fig 13

### c. L'histoire des deux frères

Quel rôle jouent les *deux frères* dans l'histoire du cinéma de Godard? Dans *2x50 ans de cinéma français* on se rappellera que Godard critiquait vigoureusement la malhonnêteté des *célébrants* du centenaire du cinéma, qui se méprenaient sur ce qu'ils pensaient célébrer. Ce n'était ni l'invention de la caméra, ni la première projection des Lumières, mais bien la première «exploitation commerciale du film»: «vous dites, ce qui est merveilleux, c'est le rêve, oui, alors que ce dont vous parlez, la merveille, c'est les trois dollars»<sup>8</sup>. Pour Godard, il s'agit de rendre aux Frères ce qui leur revient véritablement et cela, c'est avant tout quelque chose qui a à voir avec la lumière. Et cela, Godard le

<sup>7</sup> *Histoire(s) du cinéma, op.cit.*, 4b, vol. 4, p.65.

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp.24-25.

relevait dès 1965:

J'ai appris à l'école que Goethe, sur son lit de mort, avait réclamé plus de lumière. Il était donc dans la logique des choses, quelques années plus tard, qu'Auguste et Louis inventassent ce que nous connaissons aujourd'hui sous le nom de cinéma et qu'ils en fissent la démonstration à Paris, puisque cette ville portait depuis longtemps leur nom.<sup>9</sup>

Godard n'est pas le premier à avoir associé le nom des inventeurs avec la vocation première de leur invention: capter et projeter de la lumière. Le hasard est certes parmi les plus beaux et riches sémantiquement de toute l'histoire, conjuguant le nom des inventeurs avec le propre de leur invention et la ville de la première démonstration que la mémoire a retenu. Godard, à sa manière, esquissera une tentative d'explication:

Tu sais pourquoi ils s'appelaient Lumière  
non  
le grand père d'Auguste et de Louis allumait des chandelles dans  
une église de la haute Saône<sup>10</sup>

Cette explication n'a d'intérêt, au fond, qu'à accréditer le cinéma d'un supplément de *mystère* et de tirer l'invention des Lumière au plus près d'une *mystique de la révélation* par quoi l'extraordinaire se révèle dans l'ordinaire<sup>11</sup>. Cette révélation, s'opérant par la lumière captée puis projetée, rapproche, aux yeux de Godard, les frères Lumière de toute l'école impressionniste en peinture. De plus, la révélation du merveilleux dans le banal ferait des deux frères les descendants de Flaubert et de Stendhal. On voit bien que c'est du côté de l'invention artistique, et non pas de l'invention technique - à rebours de certaines histoires officielles - que Godard situe leur apport<sup>12</sup>. Et c'est d'ailleurs en ré-enchaînant une série de jeux sémantiques - dignes de *l'invention* godardienne - qu'il les introduit dans l'histoire, dans l'épisode 1b:

<sup>9</sup> Godard, Jean-Luc, «Grâce à Henri Langlois», in *Godard par Godard [tome 1]*, *op.cit.*, p.280.

<sup>10</sup> Godard, Jean-Luc et Anne-Marie Miéville, *2x50 ans de cinéma français*, *op.cit.*, pp. 8-9.

<sup>11</sup> Godard, Jean-Luc, «Grâce à Henri Langlois», *op.cit.* p.282. «Disons avec plus de précision que ce qui intéressait Méliès c'était l'ordinaire dans l'extraordinaire, et Lumière l'extraordinaire dans l'ordinaire».

<sup>12</sup> Depuis une dizaine d'années, nombre de chercheurs se sont intéressés au statut esthétique des films Lumière. Il serait donc faux de dire que Godard est le premier à avoir insisté sur cette idée des «Lumière, derniers peintres impressionnistes» (Aumont).

ou tout au début  
 l'histoire des deux frères  
 ils auraient pu s'appeler abat-jour  
 mais ils s'appelaient Lumière  
 ils avaient presque la même bobine  
 depuis ce temps-là il y a toujours deux bobines  
 pour faire du cinéma  
 une qui se remplit  
 et une qui se vide<sup>13</sup>

Dans ce court extrait, Godard souligne d'abord, en opposant *abat-jour* et *Lumière*, la dimension projective du cinéma. L'opposition n'est pas entre la nuit et le jour, mais plutôt entre ce qui retient, coupe la lumière et son contraire, une lumière qui a la capacité de se projeter. Il trace, d'autre part, un parallèle entre la similitude physionomique des deux frères et la présence des deux bobines au cinéma. Et si Godard remarque que, «comme par hasard, en vidéo, on a appelé la bobine de gauche l'esclave et celle de droite le maître», c'est avant tout parce «qu'un projecteur de film est obligé de se souvenir de la caméra»<sup>14</sup>. Ne faut-il pas, à notre tour, nous rappeler que le cinématographe des Lumière était en même temps une caméra et un projecteur? Mais Godard en tire aussitôt une conclusion plus générale en ajoutant que «le cinéma n'est une industrie de l'évasion que parce qu'il est d'abord le seul lieu où la mémoire est esclave»<sup>15</sup>.

On comprendra qu'il ne s'agit pas, ici, que d'accumuler des traits d'esprits. Les termes *lumière*, *projecteur*, *bobine*, *évasion*, *esclave*, *mémoire*, en bondissant et se télescopant les uns aux autres, disent avant tout quelque chose de la nature-même du cinéma et qui le conditionne dès son origine. Le cinéma serait dès lors:

-voué à la lumière («c'est dans le dos que la lumière va frapper la nuit»<sup>16</sup> entend-on sur une autre piste sonore);

- voué à la projection (Godard a souvent répété que le cinéma mourra à partir du

<sup>13</sup> *Histoire(s) du cinéma, op.cit.*, 1b, vol 1., p.48.

<sup>14</sup> *Ibid.*, pp.49-50.

<sup>15</sup> *Idem.*

<sup>16</sup> *Ibid.*, p.43.



moment où il cessera d'être projeté, que la projection en constitue le mystère propre)<sup>17</sup>;

-voué à se souvenir de sa double nature, celle de recevoir (caméra) avant de donner (projecteur) (le cinéma, comme l'enfant, donne avant de recevoir, par quoi il représente «l'enfance de l'art»<sup>18</sup>);

-voué à la dialectique du maître et de l'esclave («Ô mon Karl, Ô ma Rosa»<sup>19</sup>);

- voué à l'évasion (le spectateur s'évade, mais en demeurant esclave de ce dans quoi il s'évade en se rappelant).

- voué à la mémoire (le cinéma est, voué, de par sa mécanique, à se souvenir, et le spectateur, avec lui, ne cesse, à la fois, de s'affranchir par le cinéma, et en même temps, de lui demeurer attaché *par mémoire*).

Toutes ces propositions sont comprimées dans la *petite histoire* des deux Frères. On comprend ce qui distingue cette histoire d'une *histoire-récit* et on comprend aussi en quoi il en va, plus qu'ailleurs, de l'Histoire du cinéma telle que Godard l'envisage, puisque c'est l'histoire d'un devenir, d'une promesse qui s'y inscrit. Mais à observer la bande-image qui l'accompagne, on réalise que la petite histoire que nous avons isolée s'indexe une série de nouveaux contenus.

À la splendeur des débuts du cinématographe, Godard accole une scène de bal tirée de *La Splendeur des Ambersons* (Welles, 1942). Film doublement significatif puisqu'il marque, diégétiquement, l'époque des débuts du cinéma et de la course à l'invention qui caractérise la fin de siècle; le film de Welles, masque aussi la fin d'une époque, celle des promesses du cinématographe qui, pour Godard, s'effondreront avec la seconde guerre. Pour preuve, il intersecte ce travelling wellésien avec des photos des Lumières, de Stroheim, puis d'une gravure de Goya, tirée des *Atrocités de la guerre*. Chaque splendeur porte en elle son revers de misère, de sacrifiés, comme le jour se

---

<sup>17</sup> «Le mystère donc. Celui de la projection. Le cinéma n'a que des projets. Au contraire de la télévision qui n'a que des rejets» (Godard, Jean-Luc, *Préface de Cinémémoire de Pierre Braunberger, Godard par Godard* [tome 2], pp.208-210).

<sup>18</sup> *Histoire(s) du cinéma, op.cit.*, 1b, vol 1., p.53.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p.50.

sacrifiant à la nuit. «Le cinéma est une lumière qui sans cesse retransverse l'ombre»<sup>20</sup>, écrit Jacques Aumont.

Le travelling jusqu'au haut de l'escalier est accompagné d'un aphorisme de Bresson - continuateur privilégié du *cinématographe* - prônant le refus d'une image isolée, n'engendrant ni action ni réaction avec les autres images<sup>21</sup>. Le «système du cinématographe», revu par Bresson et Godard, suppose la présence d'un système d'actions et de réactions entre des images et des sons seul capable de produire des *images*, de leur donner *une place sur la terre*. Mais toujours, nous rappelle Bresson, ce «système ne règle rien. Il est une amorce à quelque chose»<sup>22</sup>. On voit bien quelles possibilités de lecture la combinatoire de Godard nous révèle ici, tant dans le cadre de l'extrait lui-même, que pour son projet en général et sa lecture du cinéma.

#### d. Sans avenir

L'invention des Lumières s'est tout de suite parée d'un avertissement: SANS AVENIR, titre qui apparaît dès la première apparition des frères dans les *Histoire(s)*. Dans l'extrait prélevé, nous avons vu comment le cinéma a pu se dépouiller trop tôt de ses promesses, comment les débuts éclatants portaient en eux des sombres présages. Ainsi en est-il allé du cinéma, perverti dans son essentielle naïveté par deux guerres mondiales et par la télévision.

il suffira d'une ou deux guerres mondiales  
pour pervertir cet état d'enfance  
et pour que la télévision devienne cet adulte imbécile et triste  
qui refuse de voir le trou d'où elle est sortie  
et se cantonne alors dans les enfantillages<sup>23</sup>

<sup>20</sup> Aumont, Jacques, *Amnésies*, op.cit., p.73.

<sup>21</sup> Bresson, Robert, *Notes sur le cinématographe*, op.cit. p.23. «Si une image regardée à part exprime nettement quelque chose, si elle comporte une interprétation elle ne se transformera pas au contact d'autres images, les autres images n'auront aucun pouvoir sur elle et elle n'aura aucun pouvoir sur les autres images. Ni action, ni réaction. Elle est définitive et inutilisable dans le système du cinématographe».

<sup>22</sup> *Idem*.

<sup>23</sup> *Histoire(s) du cinéma*, op.cit., 1b, vol 1., p.55.

**1. Première approche:** sans avenir, le cinéma l'est dès les tout débuts, sa mort était en quelque sorte, biologiquement, programmée. Si cette mort a été accélérée, n'est-ce pas parce que le cinéma a épousé la course effrénée des techniques? Cela prit en effet cinq fois moins de temps pour passer de la première locomotive au TGV, et donc du train en gare à *Rio Bravo*, que cela prit pour passer de Giotto à Matisse, et de La Fayette à Faulkner. Filant la métaphore biologique du corps qui naît, croît et naturellement meurt, le cinéma a suivi cette courbe, et serait mort... à tout le moins sur deux chapitres. Il s'est laissé envahir par la télévision, et il a failli à son devoir de représenter les camps de la mort, d'offrir une *résistance*.

Sur ces deux plans, Godard est sans équivoque (bien que la pensée peut se prêter à des désaccords): l'état d'enfance de cet art a été saccagé et mis à plat, trituré par la guerre et par les enfantillages du *robinet* télévisuel. L'enfance de l'art, c'est le moment d'un possible, représenté, entre autre, par ses ENFANTS TERRIBLES qui constituèrent jadis United Artists (Chaplin, Pickford, Griffith)... Leur *terribilitas* (entre l'innocence et la révélation, entre the Kid et Hail Mary), à peine entendue à *travers l'orage*, sera aussitôt mise en péril par celle, non moins terrible, de la guerre et de la télévision. Et le temps d'un clin d'œil compris entre deux fondus, on sera passé de l'enfance (Chaplin) à l'adulte imbécile (Hitler), et à cet autre adulte triste, la télévision, qui toujours réduit au lieu de projeter.

Si la télévision a réalisé le rêve de Léon Gaumont  
apporter les spectacles du monde entier dans la plus misérable  
des chambres à coucher  
c'est en réduisant le ciel géant des bergers  
à la hauteur du petit Poucet<sup>24</sup>

Le conseil amical des deux frères, *une invention sans avenir*, rentre en collusion poétique et prophétique avec le SANG À VENIR, lequel sang, versé entre 14-18 et 39-45, ternira tout semblant de possibilité d'avenir. Après deux guerres, l'immédiateté toute

---

<sup>24</sup> *Ibid.* p.53.

spontanée n'est plus possible, ne peut plus se dire avec des mots simples. Le réel devient du coup trop chargé, alors il faut occulter, polir, porter le deuil, mais en l'oubliant, en se soumettant aux lois de l'industrie du masque, des cosmétiques. Si la flamme s'éteint «définitivement à Auschwitz» c'est que «l'oubli fait aussi parti de l'extermination». On aura aussi oublié que dans le processus, le cinéma américain, entre les deux guerres et particulièrement après la seconde guerre, consolidera son empire et ruinera tous les cinémas d'Europe (1a), laissant toute la place à la télévision américaine et ses «groupies» (3a): peu de temps somme toute pour passer de *Zéro de conduite* (J.Vigo, 1931) à *Apocalypse Now* (F.F. Coppola, 1979).

**2. Deuxième approche:** Godard propose toutefois, parallèlement à cette thèse, une seconde lecture de la célèbre formule des Lumières qui ne contredit pas tant la première qu'elle jette sur elle un autre éclairage. Peut-être avons-nous, après tout, mal compris les deux frères? Leur avertissement signalerait alors, non pas tant la mort annoncée d'un art, qu'un «art au présent»: «Un art, ajoute Godard, qui donne, et qui reçoit avant de donner, disons l'enfance de l'art»<sup>25</sup>. Ce que la glose godardienne nous invite à reformuler, ce sont les termes même de la naissance et de la mort, de l'origine et de la fin. Au fond, c'est dire que le cinéma, bien compris, doit tendre vers une origine, mais une origine comprise *dans* son présent, et toujours réeffectuée au présent. N'est-ce pas aussi dire que le cinéma n'a jamais cessé de mourir, de transiger avec sa propre mort, mais qu'il ne doit pas non plus, pour cette raison même, cesser d'échanger avec les termes de son origine, même si cela suppose qu'on ait à se cantonner dans la position du *résistant*.

---

<sup>25</sup> *Idem*.

### e. Naissance du cinéma

S'il y a dans l'histoire de cette naissance, un mystère, qui constituerait l'ontologie, et l'ontogénèse du cinéma, c'est entre autre parce qu'il participe d'une idée de l'Art, de l'immédiateté présente de tout Art qui non seulement transcende les époques, mais rend obsolète toute notion de progression linéaire. Au fond, les grands artistes de cinéma, Resnais, Preminger, n'ont pas fait *évoluer* l'art de Griffith ou Dreyer, pas plus que Cézanne, Braque n'ont fait *mieux* que David et Chardin: «ils ont fait autre chose»<sup>26</sup>. Marquer la naissance du cinéma du sceau de sa mort n'est qu'une autre façon de répéter que la fin, en art, a toujours-déjà-eu-lieu et qu'il faut que nous déployions tous nos efforts pour à la fois reconnaître les traces de ce qui a fui, et d'autres part se doter des moyens propres pour le sauver<sup>27</sup>.

Sous l'enseigne de LA NAISSANCE DU CINÉMA nous avons vu que Godard fait circuler ses plus vastes promesses et ses ambitions déçues. La première fois où cet intertitre fait surface, c'est sur le dernier plan du *Mépris*, le tournage du retour d'Ulysse dans sa terre natale. Il n'est plus question à ce moment du film de savoir si Pénélope a été ou non fidèle au héros, ni de savoir ce qui adviendra de Paul, de Fritz, seul importe le mouvement du retour, par quoi Godard, en quelques moments, semble avoir capté quelque chose du cinéma perdu. Ce moment du «retour au pays natal», dans les *Histoire(s)*, se présente en surimpression avec une image de Godard, debout près de sa bibliothèque, allumant son cigare, puis regardant vers le ciel. Or, l'image est ralentie, au point de sembler immobile, précisément au moment où la flamme du briquet s'allonge, et aussitôt après, au moment où son regard, lui aussi, s'allonge vers l'horizon. C'est dire, ici, tout bêtement, la flamme de tout art - l'art ne naît-il pas de ce qu'il brûle? - et l'espoir au large duquel il est toujours déplacé.

<sup>26</sup> Godard, Jean-Luc, «Grâce à Henri Langlois», *op.cit.* p.282.

<sup>27</sup> Aumont, Jacques, *Amnésies*, *op.cit.* p.65. «La fin de l'art (au sens de Hegel, c'est-à-dire de sa relève, son *Aufhebung* philosophique) est sans fin, ou déjà dépassée, "la fin de l'art c'était toujours hier".»

*L'Odyssée*, cela a été maintes fois souligné, n'est pas un texte innocent dans le cadre du *Mépris*, autant du point de vue des redoublements diégétiques que dans l'idée, soulignée dans le deuxième chapitre, d'un retour aux sources, d'un certain «texte de départ» auquel il fallait revenir pour mieux repartir (comme le fit James Joyce). Mais il relève une importance précise dans ce cadre-ci des *Histoire(s)*, celui de la naissance du cinéma. Cette double inscription d'un des sommets de l'art grec (et de la littérature irlandaise) et des débuts du cinéma, ne fait-elle pas penser à cette remarque de Godard en interview: «Pour moi - c'est une hypothèse! - le cinéma c'est la fin d'une certaine idée de l'art, née il y a sept ou huit mille ans en Grèce, et qui s'est répandue en Occident.»<sup>28</sup> La naissance du cinéma participerait, dans ce sens, d'une histoire et de l'idée de l'art, à la fois comme révélation, comme montage, comme projection. Le cinéma ne représenterait pas seulement le dernier des arts, le septième, mais représenterait aussi le dernier mot de l'Art tout entier.

Si nous suivons, rapidement, les fils multiples de cette métaphore de la mort du cinéma, ce qui revient au centre depuis les années 80 c'est bien l'idée de la suppression graduelle de la projection. Ce qui est en voie d'extinction, dû en grande partie à l'emprise de la culture télévisuelle, c'est aussi l'absence de *projet à projeter*. La télévision ne peut que programmer (des émissions et des téléspectateurs), elle ne peut rien projeter puisqu'elle nous place dans la position d'un sujet coupé d'une collectivité, dispersé à l'intérieur d'une multiplication de chaînes, et qui ne peut que recevoir, sans rien projeter à son tour. Tous les autres arts se projetaient dans l'espace et dans le temps. Le cinéma n'a fait qu'étendre cette propriété projective, mécaniquement et esthétiquement, pour constituer toutes les modalités de sa représentation<sup>29</sup>.

Que cette idée, somme toute, soit sur son déclin, voire sur le point de disparaître, nous dit peut-être la *fatalité* d'une mort sous occupation télévisuelle, mais elle nous dit

<sup>28</sup> Godard, Jean-Luc, «J'ai fait une échographie», *Télérama*, 10 décembre 2000.

<sup>29</sup> À ce sujet voir l'excellent: Witt, Michael, «The death(s) of cinema according to Godard», *Screen* (Godard dossier) 40.3 (Automne 1999): 331-346.

aussi la nécessité d'embrasser ce *fatum* comme une condition de résistance et de renouveau, de salut de cet art, et de tout Art.

#### 4.1.5. De quelques autres manifestations de la naissance et de la mort

Une des idées les plus récurrentes de ces *Histoire(s)* - répétée maintes fois durant des entretiens - est que le cinéma est l'idée du XIXe siècle qui s'est résolue au XXe siècle. L'histoire du cinéma ne suivrait donc pas le fil lisse qui va de 1895 à 1995, avec, en plein centre, 1945 comme date charnière. L'an zéro, 1895, n'apparaît jamais dans les *Histoire(s)*, bien que les années de la guerre (de 1940 à 1945) y figurent régulièrement, comme signe d'une mémoire (traumatique) dont il faut faire l'économie. Les rhizomes qui seraient l'origine du cinéma sont à chercher ailleurs, alors que les symptômes qui marquent sa dérégulation sont inscrits plus directement sur l'épiderme de l'histoire. L'an zéro, duquel il faut repartir sera donc tantôt 1930, 1945, tantôt 1989 (après la chute du Mur, ou après Tchernobyl). Pourquoi la naissance du cinéma est-elle gardée par des frontières plus souples?

Partant de l'idée que le cinéma n'est, à ses yeux, «ni un art, ni une technique, mais un mystère», le cinéma se voit préfiguré par toute une série de manifestations, tant artistiques, que techniques, que philosophiques. Il n'est donc pas surprenant, par exemple, de voir le Voile de Véronique, ou le Suaire sur lequel s'imprima la Sainte-Face, (pré)figurer l'écran de cinéma. Godard témoigne de cet échange en surimprimant la toile blanche d'une salle de cinéma - Faure ne la comparait-elle pas déjà à une Église? - et la guérison d'un lépreux dans *L'Évangile selon Saint-Mathieu* de Pasolini (1b). Le contre champ de cet échange, projeté sur le même écran, c'est la présence du *diable*, qui, *probablement*, ruinera à terme, cette relation privilégiée entre le cinéma et la révélation.

Le cinéma rejoint, nous l'avons vu, tous les arts, et, entre eux tous, une Idée de l'Art. Mais cela ne veut pas dire que ses prédécesseurs soient strictement prélevés dans le domaine artistique. Les enseignements évangéliques, les techniques diverses, au fil

des siècles, serviront d'appui pour fonder - ou penser - le *mystère* cinématographique, hors des coordonnées chronologiques. Le XIXe siècle est toutefois particulièrement privilégié dans cette histoire *mystérieuse*, puisque la gestation de ses conditions de possibilité, d'un point de vue *archéologique*, s'y sont cristallisé. On y assiste à un *désir de cinéma* et la mise en place de dispositifs ou de dispositions fictionnels (Zola), picturaux (Manet), poétiques (Baudelaire) et techniques (Poncelet) qui, sans jamais être reconnus comme tels par les histoires, ont inauguré, par l'assortiment et les assonances entre leurs formes diverses, un *potentiel de cinématographie*.

#### a. Poncelet/Baudelaire.

«L'Histoire du cinéma, c'est la grande histoire, parce qu'elle se projette» (2a). L'histoire du cinéma, pourrait-on ajouter, c'est aussi la grande histoire parce qu'elle permet toutes sortes de *projections*... Dans l'épisode 2a, Godard entrecoupe son entretien avec Serge Daney à deux moments, pour signaler deux instances, bien différentes, de l'histoire de la projection. Si on assiste ici à deux exercices de *projection* godardienne - des pures fantasmes de créateurs - ils sont porteurs de la plus riche signification. Peu lui importe ce maquillage de la *tekhné* en *fabula*. Elle est de l'*histoire*.

La première instance de cette *petite histoire* sera signalée dans *Les Enfants jouent à la Russie* et dans l'épisode 2a des *Histoire(s)*. Elle consiste à dire que l'invention de la projection cinématographique est préfigurée dans les recherches d'un physicien français, «officier de génie de l'armée de Napoléon», Jean-Victor Poncelet. Ce dernier, dans une prison de Moscou, et en ne s'aidant d'aucune note, parvint à rédiger un «Traité des propriétés projectives des figures» (1822), «qui érigeait en méthode générale le principe de projection utilisé par Desargue pour étendre les propriétés du cercle aux coniques et mis en œuvre par Pascal dans sa démonstration sur l'hexagramme mystique»:



il a donc fallu un prisonnier français qui tourne en rond en face d'un mur russe pour que l'application mécanique de l'idée et de l'envie de projeter des figures sur un écran prenne pratiquement son envol avec l'invention de la projection cinématographique<sup>30</sup>

Dans *Les Enfants jouent à la Russie* Godard appelait cette invention «l'origine de l'espoir, l'origine de l'utopie, l'origine de la projection», ajoutant aussi, plutôt ironiquement, «ce furent les premiers débuts de l'alliance franco-russe». Ce qu'il faut retenir de cette *fable*, c'est la convergence d'éléments qui signalent la mise en place du dispositif de projection. La projection, pensée ici, est bien la traversée d'un mur de prison, celle d'une volonté de retrouver son pays ou, du moins, de s'évader de celui-ci. Ce que le cinéma projette, ce ne sont pas seulement des figures, mais des désirs... proprement dit, des désirs d'évasion. Et «le mur de départ, nous rappelle Godard, était rectangulaire»<sup>31</sup>.

C'est avec la même tournure d'esprit que Godard, quelques moments après, fait lire à Julie Delpy le poème de Baudelaire *Invitation au voyage*, poème qu'il avait déjà fait lire à Michel Piccoli dans *2 x 50 ans de cinéma français*. Insistant à la fois sur la naissance du cinéma et les désirs d'évasion de l'enfant - l'extrait est traversé par la scène d'escapade des enfants dans *La nuit du chasseur* (C.Laughton, 1955) - on assiste à une nouvelle variation sur *L'Enfance de l'art* qui se noue admirablement, qui plus est, avec le récit de Poncelet dans sa prison.

Nous voulons voyager sans vapeur et sans voile!  
Faites, pour égayer l'ennui de nos prisons,  
Passer sur nos esprits, tendus comme une toile,  
Vos souvenirs avec leurs cadres d'horizons.<sup>32</sup>

Cette contraction de la leçon de physique et de l'envolée poétique, dit bien ce désir de projeter qui caractérise, dès sa naissance - et dans son existence - le cinéma. Ces deux modalités de la projection - des figures géométriques sur un mur de prison ou

<sup>30</sup> *Histoire(s) du cinéma*, 2a, vol 2, *op.cit.*, pp. 9-10. Voir aussi: *Les enfants jouent à la Russie*, Paris: P.O.L., 1998, pp.51-54.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p.53.

<sup>32</sup> Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du mal*, *op.cit.* p.190.

des rêves sur des esprits «tendus comme une toile» - constituent bien un montage historique, qui instigue, dans l'interstice où leurs points convergent, écartelés l'un de l'autre dans ce XIXe siècle, une *première image* du cinéma.

## **b. Manet.**

Une deuxième manifestation significative de cette *première image* de cinéma, Godard la détaillera dans un exposé consacré à Manet, inspiré des lectures de Bataille et de Malraux, dans l'épisode 3a. Petit exercice de visualisation, d'histoire de l'art que n'auraient répudié ni l'un ni l'autre, Godard met à l'épreuve l'analyse, toute simple en somme, qui veut que: «Toutes les femmes de Manet ont l'air de dire "Je sais à quoi tu penses"<sup>33</sup>.» En plaçant côte à côte une esquisse de *la Madone* de Vinci et de *La Jeune fille au turban bleu et jaune* de Vermeer, puis trois tableaux de Manet (*L'Olympia*, *Portrait de Berthe Morisot*, *La barmaid des folies bergères*), la proposition éclate avec une clarté confondante. «Les célèbres et pâles sourires de Vinci et de Vermeer disent d'abord moi, moi, et le monde ensuite». Peintres de l'expression intériorisée, «la réalité intérieure restait plus subtile que le cosmos». Le mouvement expressif s'exprime de l'intérieur, alors qu'avec les femmes de Manet, on voit que «le monde intérieur a rejoint le cosmos». L'expression s'imprime en s'épanchant vers l'extérieur, et le cinéma y trouverait sa pleine réalisation. «Avec Edouard Manet commence la peinture moderne, c'est-à-dire le cinématographe, c'est-à-dire des formes qui cheminent vers la parole, très exactement une forme qui pense».<sup>34</sup> Avec les regards des femmes de Manet, débute - ce qui n'a jamais cessé dans le fond de débiter - la projection de l'intérieur vers l'extérieur: révélation d'un *regard* par projection de la pensée.

UNE PENSÉE QUI FORME UNE FORME QUI PENSE. Ce titre s'inscrira à la fin de cet épisode, après l'homélie au néo-réalisme italien, sur une photographie de Pasolini et un

---

<sup>33</sup> *Histoire(s) du cinéma*, op.cit., 3a, vol 3, p.9.

<sup>34</sup> *Idem*.

détail de la fresque de Piero della Francesca, *La Légende de la vraie croix*. Ce chiasme - figure de style chérie entre toutes par Godard depuis longtemps - dit bien l'échange de l'intérieur et de l'extérieur qui caractérise, dans son idéalité, le cinéma: Parvenir à penser une forme qui pense, à projeter une forme qui projette une pensée, c'est l'espoir du cinéma, mais aussi ce que l'histoire lui a enlevé. «Que le cinéma soit d'abord fait pour penser, on l'oubliera tout de suite, mais c'est une autre histoire. La flamme s'éteindra définitivement à Auschwitz et cette pensée vaut bien un fifrelin»<sup>35</sup>.



Fig 14 1



Fig 14 2

### c. Médecine: le cinéma et les industries de la mort.

Il est aussi plusieurs autres filiations que Godard trace, toujours par téléscopages fulgurants, et qui déplacent, à chaque fois, l'origine du cinéma dans l'histoire. Ce qu'il affirme, à chaque fois, ce n'est pas toute la vérité de l'histoire, mais la mise à l'épreuve d'un montage historique - à la fois poétique et critique - capable de révéler un devenir du cinéma dans l'histoire. C'est à la faveur d'un tel montage, que, à l'affût de ces assonances miroitantes ou, comme le disait Bataille, de ces «ressemblances qui crient», il tisse une passerelle entre l'histoire du cinéma et celle de la médecine, en se demandant si l'histoire du cinéma ne serait pas, dès son invention, liée aux industries de la mort.

---

<sup>35</sup> *Idem.*

«Puisqu'il avait voulu imiter le mouvement de la vie, il était normal, il était logique que l'industrie du film se soit d'abord vendue à l'industrie de la mort»<sup>36</sup>. Pour preuve, il remarque que «les premiers écorchés de Vésale» répondent aux «corps torturés d'Eisenstein, par-delà le Caravage et le Greco», et que le «fameux regard de Joan Fontaine devant le verre de lait ne répond pas à une héroïne de Delacroix mais au chien de Pasteur», ajoutant que «toute la fortune de Kodak s'est faite avec des plaques de radio, pas avec Blanche Neige»<sup>37</sup>. Cette réflexion rappelle un autre couplage, déjà mentionné, entre le laboratoire hystérique des Mardis de la Salpêtrière et Lillian Gish sur sa banquise. Et par-delà, en rapprochant le cinéma et la médecine, Godard éclaire ce passage malencontreusement franchi entre la pulsion scientifique / épistémique (médecine et cinéma) et une industrie organisée de la mort (Auschwitz, Hollywood).

#### **d. Invention du noir et blanc: deuil et rachat**

Si le cinéma doit *rendre la vie*, c'est aussi parce qu'il a dérobé beaucoup de vie, l'embaumant d'un suaire de celluloïd. Et dès l'invention de la photographie, parce qu'on «se préparait à retirer à la vie jusqu'à son identité, on porta le deuil de cette mise à mort. Et c'est avec les couleurs du deuil, le noir et le blanc, que la photo se mit à exister.»<sup>38</sup> S'il existe des raisons bêtement scientifiques pour expliquer l'existence en noir et blanc des premières photographies, aucune n'est sans doute en moyen de rendre compte de cette dialectique de la vie et de la mort dans laquelle le cinéma s'est débattu, et doit se débattre. On voit alors que ce détour par la médecine retracé plus haut, n'est qu'une autre série de sens dans laquelle se glisse le plissement de la vie et de la mort, dont le cinéma a toujours témoigné.

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, 2a, vol. 2, p.48.

<sup>37</sup> *Idem.*

<sup>38</sup> *Ibid.*, pp.48-49.

Durant le passage de l'invention du noir et blanc (2b), une lithographie est insérée, celle d'un singe géant - sorte de King Kong pré-filmique - dévêtant une femme qu'il tient serré dans sa main. Cette image apparaît, en 2b, pour dire que la photographie a retiré à la vie son identité, mais aussi au centre de l'épisode 1a, avec le titre: IL EST TEMPS QUE LA VIE RENDE AU CINÉMA CE QU'ELLE LUI A VOLÉ.



Fig 15

C'est curieusement dans cet échange paradoxal et réciproque de reprise et de perte entre la vie et la cinéma, que se cristallise tout l'enjeu des *Histoire(s)*. Le cinéma a le pouvoir de saisir la vie sur le vif, de l'arracher à son présent et de l'embaumer. Or, tout en le momifiant, il est capable de lui donner une vie à la seconde puissance, puisque le cinéma est l'indice d'une vie captée, emprisonnée, mais capable d'être restituée en image, par montage: «l'image des choses est aussi celle de leur durée et comme la momie du changement»<sup>39</sup>. Toute la puissance de l'image se logerait dans ce glissement de la mort à la vie: réinstituer, entre l'écran et le spectateur, un rapport de vie, à partir d'un objet qui a été dérobé d'une vie autonome en passant par le cinéma. Or - et c'est l'hypothèse godardienne - le réel, avec deux guerres accumulées, s'est vengé, et les «vraies larmes et le vrai sang» ont fini par arracher au cinéma son élan vital, sa capacité à faire «plus vrai que la vie». Si l'histoire des actualités sauve pour un temps l'honneur de tout le réel, c'est parce que ce dernier est encore *représenté*. La plongée dans l'obscurité que

<sup>39</sup> Bazin, André, «Ontologie de l'image photographique», in Qu'est-ce que le cinéma?, *op.cit.* p.14.

constitue les années 42, 43, 44, seront décisives parce que le cinéma n'aura pas été en mesure, dans le présent qui était le sien, de rendre compte du réel qui lui échappa fatalement. Cette faillite est d'autant plus fatale que les cinéastes avaient, auparavant, *annoncé* - à même leurs fictions - ces puissances ténébreuses qui allaient se déchaîner sur l'Europe: de Renoir à Lubitsch, de Chaplin à Capra, de Murnau à Lang.

Godard situe donc, pour abréger, deux lignes de fracture: l'incapacité devant laquelle le cinéma a été de filmer les camps de la mort; l'absence d'un véritable cinéma de résistance, hormis deux notables exceptions (le «Je Lutte» des *Dames du Bois de Boulogne* de Bresson, et *Rome, ville ouverte* de Rossellini). En retirant la vie en la filmant, le cinéma héritait d'un *devoir* de la rendre à nouveau. Or, devant l'incapacité de représenter cette vie, au moment où elle se voyait bafouée par les plus violentes atrocités, le cinéma a failli à cette tâche. Dès lors, si le cinéma est à racheter, c'est en rachetant le réel qui a arraché la vie au cinéma. Plus exactement, en redonnant au cinéma la capacité de montrer la vie, c'est tout le réel qui se voit racheté. C'est d'une telle opération de rachat que les *Histoire(s)* sont saisies, du plus grand saisissement.

#### **e. Naissance et mort: d'un train, l'autre.**

Ce dont Godard tente de témoigner c'est d'un paradis paradoxalement perdu. Paradoxal, puisqu'il ne l'aurait jamais conquis. Il répète souvent, qu'on n'aura pas laissé au cinéma la chance de devenir ce qu'il aurait pu devenir, de retrouver cette terre qui aurait dû être la sienne. On ne lui aura permis de recueillir que quelques lambeaux de territoire, «acquis à frais immenses». Le cinématographe est, au fond, toujours engagé dans une dialectique de la promesse et de la déréliction, des devoirs et de la trahison. En effet, le cinéma aurait hérité de la photographie «non pas seulement de ses droits à reproduire une partie du réel, mais surtout de ses devoirs» (1b). Et si Godard dit J'ACCUSE, c'est bien en accusant le cinéma d'avoir trahi son devoir. Il doit, depuis, faire

face AU PARADIS PERDU (les deux cartons apparaissent l'un à la suite de l'autre, dans l'épisode 1b).

Les termes de cette perte sont exprimés éloquemment et brièvement dans un court segment de l'épisode 1b. Ce segment se présente à la suite d'une série constituée autour de Zola et de la photographie. On a vu apparaître à l'écran les titres de plusieurs de ces romans: *La bête humaine*, *Nana*, *Au bonheur des dames*, et pour terminer *J'accuse*, dont nous venons de voir comment il pouvait être abordé dans le contexte des *Histoire(s)*, pour *accuser* le cinéma de s'être défait de sa tâche originelle.

Dans ce contexte-ci, suivant le fil de la série, c'est en jouant sur la double *autorité* de ce titre que Godard va organiser une part de son ré-enchaînement. *J'Accuse*, c'est évidemment le pamphlet de Zola, publié dans *l'Aurore* (ne retrouvons-nous pas ici Mumau?) en 1898, et dans lequel il prenait parti pour la révision du procès de Dreyfus. Mais *J'Accuse* est aussi un film d'Abel Gance, tourné en 1919, à la suite de, et ayant pour cadre diégétique, la première guerre mondiale (il en tournera une seconde version en 1937). L'appel patriotique qui y retentissait dans la bouche d'un poète, «Debout les morts!», se voulait un avertissement tonnant pour empêcher un autre conflit de cette ampleur<sup>40</sup>. C'est évidemment à ce film - mais aussi au Zola de la *Bête humaine* - que Godard pense lorsqu'il fait suivre, plus loin, un autre titre du même *auteur*, *La Roue* (1922), film dont les péripéties sont liées au transport ferroviaire (Sisif le mécanicien recueille une jeune fille après un accident de train; il sera aveuglé par un jet de vapeur, etc.). Entre *J'Accuse* et *La Roue*, Godard a tôt fait de tirer deux axes centraux: *l'Arrivée du Train en gare* des Frères Lumière, et des images d'archives présentant une déportée, dans un train, durant la seconde guerre.

La constellation d'images, de titres et de sons inclus dans ce très court extrait, est à ce point dense et riche qu'elle mérite que nous en détaillions brièvement l'ordre de défilement.

---

<sup>40</sup> «J'Accuse». Dictionnaire Mondial des films, Paris: Larousse, 1998, p.375.

1. Au fond de l'écran on voit arriver un train, accompagné du son strident d'un sifflet de locomotive, en surimpression avec la course affolée d'une jeune femme (sans doute la protagoniste du film de Gance, *La Roue*). Elle avance vers le centre de l'image et jette deux regards rapides, à sa gauche, puis à sa droite, à mesure que le train amorce son trajet en gare. La surimpression crée l'illusion que le train se dirige vers la jeune femme. Cet effet est accentué par l'emploi d'un iris cernant la femme et le train dans l'image.
2. Comme s'il s'agissait d'un raccord dans l'axe du regard de la femme, le plan qui suit est un panoramique vertical (de bas en haut), se fixant en plan moyen sur une déportée au visage décharné et cadavérique, debout dans un wagon, apparaissant à travers une brèche entre deux lattes de bois.
3. Des S.S. referment la porte d'un wagon de train.
4. Plan au ralenti de Mireille Darc dans *Week-End* (1967), rendue méconnaissable et ressemblant à un «vampire» ou une créature terrifiante, en surimpression avec un plan de Godard devant sa bibliothèque.
5. Un carton apparaît sur lequel on lit *LA ROUE* (en blanc sur fond noir). Au même moment et jusqu'à la fin de la séquence, on entendra trois pistes de sons mixées: les cordes dissonantes et martelées d'une pièce pour orchestre de Stravinski (ou est-ce Bartok?), les bruits d'un train arrivant en gare, et le son de livres qu'on empile les uns sur les autres<sup>41</sup>.
6. En montage accéléré, Godard fait clignoter, par alternance de plus en plus rapide, l'*Arrivée du train en Gare de Ciotat* (1895) avec une photographie en noir et blanc (ou un photogramme), en très gros plan, des roues d'un train. Cette alternance de plans (gros plan des roues et plan moyen de l'arrivée en gare) produit l'illusion - parfaitement convaincante - d'une accélération furieuse du train des Lumières, accentuée par la trépidation stridente de la musique.
7. Dans un iris, en clignotement, apparaît le titre sur la couverture du livre de Beckett, *L'IMAGE* (ce titre réapparaîtra d'ailleurs à 7 ou 8 reprises tout au long de la séquence).
8. Dans le même iris, apparaît le détail d'un tableau de Giotto représentant une Madone à l'Enfant.
9. On voit un photogramme tiré de *Jeanne au Bûcher* (1954) de Rossellini, montrant Jeanne d'Arc (Ingrid Bergman) enchaînée, les yeux clos et les mains en prière.
10. Idem 7.
11. Godard fouille dans sa bibliothèque et en sort deux livres.
12. Carton sur lequel on peut lire: *I CONFESS* (en rouge sur noir)
13. Idem: *JUDEX* (rouge sur noir).
14. Godard tient dans ses mains deux livres ouverts côte à côte (*La Princesse de Clèves* et sans doute un roman de Faulkner) et regarde vers le haut.
15. Photogramme - tiré d'un film que je n'ai pu identifier - d'une femme, le dos penché, fixant au loin l'arrivée d'un train, à mesure que l'on entend la petite ritournelle de Grieg sifflotée par le meurtrier de *M* (F. Lang, 1930).
16. Fondu-enchaîné entre une photo en plan rapproché d'une femme au regard terrorisé et une image - un homme tendant la main vers la poitrine d'une femme sur laquelle rampe une tarentule - tirée du film *Les Araignées* de Lang (1919).

<sup>41</sup> Ce passage est accompagné d'une série de bruits, parfois difficiles à déchiffrer. On croit entendre des pages de livres qu'on feuillète, qu'on déchirre et le son sourd de livres qu'on empile. Ce bruitage renvoie sans doute à un des énoncés lus par Godard dans cet épisode: «et pour aller du début à la fin de ce livre immense avec quoi les hommes ont violé désespérément la nature pour y semer la puissance de leur fiction [...] il faudra cinq fois moins de temps qu'il en a fallu à la première locomotive pour qu'elle devienne le TGV» (*Histoire(s) du cinéma*, op.cit.p.51) Ils pourraient aussi évoquer *accoustiquement* les pages de livres qui apparaissent tout au long de cet épisode, de Faulkner à Madame de Lafayette, en passant par Zola et Beckett.



Il n'est évidemment pas possible d'investir toute l'étendue de lectures auquel ce très court fragment pourrait donner lieu. Plutôt, nous tenterons d'en faire l'économie en liant ce passage avec ce que nous avons dégagé jusqu'ici. Ce qui est en jeu, c'est, me semble-t-il, la démonstration du pouvoir du montage. Ce qui est monté ici, c'est un des premiers mouvements captés par le cinématographe (l'arrivée du train) et en même temps la trace demeurée vive de sa plus profonde défaite (les camps de la mort). Et cette translation est opérée via la technique qui a symbolisé, à la fois le triomphe de la pensée instrumentale et de la modernité au XIXe, et à la fois l'outil privilégié pour mettre en œuvre la plus infâme des solutions: le train.



Fig 16.1



Fig 16.2

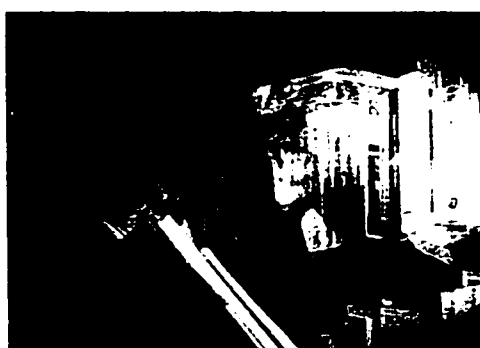


Fig 16.3



Fig 16.4

L'express Lyon-Auschwitz que Godard nous fait prendre n'est pas un trajet simple, puisqu'il s'accrédite d'un complexe de sens supplémentaire. C'est *La Roue* d'Abel Gance qui assure la médiation entre ces deux réalités (la naissance d'un art et le

déchaînement d'une nation). La mise en garde du *J'Accuse* de Gance y résonne, sans avoir à être évoquée directement: «Debout les morts!» Gance ne pouvait se douter, au moment où il prononçait son avertissement, au lendemain de cette *drôle de guerre*, que le train suivant était déjà en route, et que ce qu'il n'avait fait qu'entrevoir allait écraser tous les espoirs. Ce que le *raccord faux* entre le regard de la jeune fille et le visage de la déportée nous dit, c'est bien la faillite vraie de cet espoir, qui est aussi, suivant Godard, la faillite de l'espoir du cinéma.

Dans les plans 1 et 6 (cf. numérotation ci-dessus), Godard fait montre d'une habilité de montage époustouflante, et pour deux raisons au moins. *Primo*, il produit deux illusions proprement cinématographiques, la première par surimpression (le train semble charger sur la fille), la seconde par montage alterné (le train des Lumières *accélère* à mesure que le montage entre les deux images devient plus rapide). Dans le cinéma français, celui qui a mis au point (particulièrement dans *La Ronde*) et exploité au maximum toutes ces techniques de montage, c'est Gance. Dans ce cas, le montage de Godard paraît être un hommage vibrant à l'auteur de *Napoléon*. *Secundo*, ce que Godard réinstitue dans ces deux plans, c'est le pouvoir du cinéma à produire une charge affective par le truchement qui lui est propre. C'est comme si le potentiel d'une collision frontale entre le train et l'écran était réanimée, et avec lui toute la puissance d'illusion originelle du cinéma, celle qui fit frémir de terreur les spectateurs du Grand Théâtre... et le protagoniste des *Carabiniers* (1962).

Toutefois, devant l'horreur de la déportation que nous lisons sur ce corps famélique, ce pouvoir n'est-il pas renvoyé à sa puissance illusoire, qui plus est, son impuissance à rendre compte, à témoigner? S'il expose l'artifice du montage, il demeure que ce visage terrifiant nous retient et témoigne seul. Mais c'est aussi *cette* terreur qui, par déplacement - suivant ici la technique du montage attractif eisensteinien - se prolonge en nous et *s'aggrave* au contact du visage torturé de Mireille Darc, de la palpitation affolante de l'arrivée du train en gare. C'est alors que nous constatons que

l'artifice du montage est capable de *témoigner*, en délivrant en nous une charge affective profonde. La fiction peut nous rendre le réel, si elle accepte auparavant de le recevoir. Godard semble toutefois nous dire, *en même temps et à l'inverse*, que c'est tout le devoir du cinéma de nous faire accéder au réel qui disparaît dans les fourgons en partance pour Auschwitz... On comprend dès lors ce qu'a de paradoxal et d'équivoque ce passage. Il semble nier ce qu'il affirme (le cinéma est né et mort entre ces deux trains), puisqu'il repose encore sur une croyance dans le pouvoir du cinéma et à la remise en œuvre possible de sa puissance.

C'est en ce sens que ce montage témoigne avant tout de la puissance de L'IMAGE, capable de révéler la brutalité et la beauté, et, dans un même mouvement, engager notre plus grand assentiment. Le texte qui accompagne ce passage, lu par Godard, est en ce sens très révélateur:

Le cinéma comme le christianisme ne se fonde pas sur une vérité historique. Il nous donne un récit une histoire et nous dit maintenant: crois. Non pas accorde à ce récit à cette histoire la foi qui convient de l'histoire, mais crois, quoi qu'il arrive et ce ne peut être que le résultat de toute une vie. Tu as là un récit, ne te comporte pas avec lui comme envers les autres récits historiques. Wie zu einer anderen historischen Nachricht<sup>42</sup>

Quels sont la nature et l'objet de la croyance que Godard convoque ici? Il paraît assez évident que ce qui est convoqué ici est plus englobant que cette trop communément citée *suspension d'incrédulité* (*suspension of disbelief*) censée rendre compte de l'adhésion du spectateur au récit cinématographique. Il ne s'agit pas de croire à la *vérité* de la fiction représentée, mais au pouvoir de Révélation de l'Art et, plus spécifiquement, à la puissance de révélation de l'Image - de Giotto à Rossellini - capable de rendre compte du réel.

---

<sup>42</sup> *Histoire(s) du cinéma. op.cit.*, 1b, vol.1, pp51-52. Cette citation est une légère réécriture d'un aphorisme de Ludwig Wittgenstein: «Le christianisme ne se fonde pas sur une vérité historique. Il nous donne un récit (historique), et dit: maintenant, crois! Non pas: accorde à ce récit la foi qui convient à un récit historique, mais: crois quoi qu'il arrive, ce qui ne peut être que le résultat d'une vie. *Tu as là un récit - Ne te comporte pas envers lui comme envers les autres récits historiques! Donne-lui une place toute autre dans ta vie. - Il n'y a rien là de paradoxal !*» (Wittgenstein, Ludwig, *Remarques mêlées*, ed. G.H. von Wright, Oxford: Trans-Europ-Repress, 1990, p.43.)

Le cinéma représenterait pour Godard un des «derniers moments d'un art qui est de l'ordre d'une Révélation, comme la décrit l'Eglise. Un truc intérieur.» Et il ajoute, en renvoyant explicitement à l'extrait que nous analysions: «Moi j'aime mieux dire: un "mystère.. et puis voilà.. J'ai repris une citation de Wittgenstein, qui, en parlant du christianisme, disait: "Crois quoi qu'il arrive..." J'ai simplement ajouté que le cinéma c'était pareil.»<sup>43</sup> Le cinéma stipulerait une croyance dans la Révélation du Réel par l'Image, mais une Image inscrite dans un régime tel que nous l'avons décrit, un régime essentiellement intersticiel/relationnel.

«Crois quoi qu'il arrive» entend-on sur la bande son alors qu'à l'écran, à cet instant précis, on voit Godard superposer deux livres ouverts, l'un par-dessus l'autre, et lever les yeux vers le ciel, non pas des idées, mais de l'Image (ce qui revient au même).



Fig 17 1

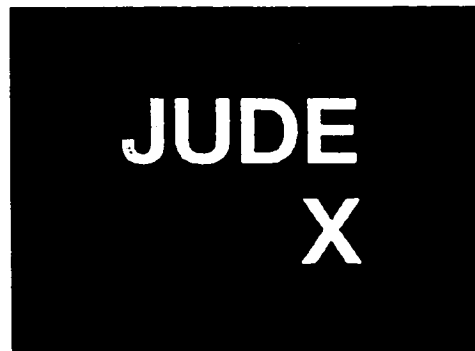


Fig 17 2



Fig 17 3



Fig 17 4

<sup>43</sup> Godard, Jean-Luc, «J'ai fait une échographie», Télérama, 10 décembre 2000.

Sa croyance, c'est bien dans ce geste qu'elle est comprimée, et qui nous dit que l'image révélée, telle qu'elle peut encore se pratiquer aujourd'hui, est de l'ordre d'un faire-voir-entre.

L'image révélée c'est parfois tout simplement la coprésence de deux intitulés, tels I CONFESS et JUDEX. Ces deux titres nous renverraient pas seulement au *serial* de Feuillade (*Judex*, 1917) et au film de Hitchcock (*I Confess*, 1953). La présence de ces deux titres nous invite à lire par-delà les films en question. Ce qui semble se détacher, entre ces deux cartons, c'est une image, livrée dans le rapprochement de ces deux objets, et disposant une constellation. Quelle est cette image, sinon, peut-être, celle d'une confession de culpabilité, transhistorique, envers le Juif, et le poids de cette culpabilité. Faut-il rappeler que Juif, en Allemand se dit: JUDE et que «Judex», en *latin* (langue de confession chrétienne), désigne le juge: «wie su einer anderen histroichen Nachricht»<sup>44</sup>. L'Allemand, ici, n'est pas *innocent*, pas plus que le sifflotement de Peter Lörre dans le film de Lang (entendu sur la bande-son, à ce moment, justement)...

Peut-être cette image ne résout rien. Elle met en place, toutefois, une nouvelle façon de penser, et de croire dans la puissance d'évocation du cinéma: elle révèle quelque chose, fut-ce-t-elle de manière irrésolue. Et peut-être que, par là, Godard pointe l'irréconciliabilité (*Nicht Versohnt*) entre l'histoire, le cinéma, et la mémoire. À qui en revient la responsabilité, qui doit passer à la confession? Doit-on se comporter différemment envers l'histoire des juifs? Nous forcerait-elle à nous comporter différemment envers toute les histoires? Ces questions demeurent. Et nous reviennent.

---

<sup>44</sup> «Ne te comporte pas avec lui comme envers les autres récits historiques». Godard prend le soin de donner la phrase en français, en la faisant suivre par la version originale de Wittgenstein en allemand.

## f. Récapitulation

Autant de symptômes de questions, comme autant de symptômes de ce qui, dans les *Histoire(s)*, fait figure d'origine. On pourrait dire que, ce sont moins les réponses aux questions qu'il pose que les termes qu'il rassemble pour poser la question qui sont cruciaux. De la même façon, Godard, on l'a vu tout au long de cette section, ne propose pas une génèse du cinéma, mais une série d'* ruptions originaires*, symptomatiques de ce que le cinéma doit, devrait, aurait dû devenir. Les origines du cinéma, telles qu'elles y apparaissent, toujours déplacées, nous apprennent, au fond, moins sur les débuts du cinéma, que sur ses possibilités vives, son désir, ses promesses, ses droits, à travers ses multiples figurations. Or, c'est en posant de la sorte l'origine que Godard jauge ce que le cinéma a perdu, ce qu'il lui faut regagner, tout en nous montrant, sans cesse, l'examen et l'exercice vivant de cette reprise, de cette opération de rachat.

### 4.2. Tombeau pour le cinéma. Tombeau pour le siècle.

#### 4.2.1. Première image / Premier spectateur.

  la lumière de tout ce que nous avons avancé jusqu'ici, on pourrait être frappé par ces remarques, nombreuses, de Godard, voulant que la meilleure façon d'aborder les *Histoire(s) du cinéma*, c'était en n'ayant pas un seul titre de film en tête: que l'idéal c'était de ne rien connaître du tout. Aux intervieweurs stupéfiés de *Positif* il affirme: «Pour moi, la meilleure manière de regarder ces émissions, c'est d'entrer dans l'image sans avoir un nom et une référence en tête. Moins on en connaît, mieux c'est.»<sup>45</sup> Dans *Télérama*, il poursuit le même argument et nous nous permettons de le reproduire au long:

Ceux qui n'y connaissent pas grand-chose verront quelqu'un de battu ou une belle femme, et ça aussi, c'est l'histoire du cinéma. Et ils feront les rapprochement qu'il veulent. Ils en trouveront toujours

---

<sup>45</sup> Godard, Jean-Luc, «Des traces du cinéma», Entretien avec Michel Ciment et Stéphane Goudet, *Positif*, 456 (février 1999): 57.

du sens. Ils se diront par exemple: "Tiens, je ne savais pas que Hitler se cachait sous le masque du Dictateur de Chaplin..." [...] Peut-être le spectateur pensera-t-il, alors, qu'ils avaient la même moustache. Et peut-être se demandera-t-il pourquoi. Peut-être demandera-t-il à quelqu'un qui s'y connaît et qui l'aidera à réfléchir. Peut-être... Moi, ce passage, je l'ai fait en souvenir d'André Bazin, qui disait que Hitler avait volé la moustache de Chaplin. Et c'est pourquoi, trois ou quatre plans après, il y a une photo de Bazin. Avec le titre d'un de ses articles, "Montage interdit". Et sur ce titre, j'ai mis le chat de Tom et Jerry, parce que Bazin était un grand ami des chats. C'est comme ça que je trouve mes enchaînements...<sup>46</sup>

Ces remarques sont un peu troublantes pour qui a déjà tenté d'aborder, en dilettante, les *Histoire(s) du cinéma*, et encore plus, semble-t-il, pour celui qui a tenté d'en proposer une analyse. Pour les premiers, l'absence de clé claire d'interprétation et l'excédent terrorisant de référence est un repoussoir. Pour l'autre, ce n'est que par la référence, souvent, qu'il tente de faire sens de l'objet. Or, ces deux positions sont prises à contre-pied par le commentaire de Godard. Non seulement faudrait-il en savoir le moins possible, mais c'est à la limite la meilleure façon de «rentre[r] dans l'image»!

Du sens, avec ou sans référence, en effet, on pourrait toujours finir toujours par en trouver, selon les rapprochements qui nous conviennent, que nous reconnaissons ou pas... l'important semble bien plus, pour Godard, de tenter d'y reconnaître quelque chose, d'être disponible aux signes et d'essayer de les faire fonctionner selon un régime qui serait à nous. Que le spectateur puisse avoir recours à un tiers pour combler certaines lacunes me semble assez important. Cela ne témoigne-t-il pas d'un certain travail - fut-ce-t-il détendu - qu'exige Godard face à son œuvre, même - et surtout si - ce travail doit aboutir dans une autre direction? «Bazin, le-grand-ami-des-chats» est un rapprochement qui ne tombe pas sous le sens de tout un chacun et qui est presque ésotérique à Godard. Mais ce n'est évidemment pas dire que le sens ne peut aller que dans cette direction-là. Nous avons, peut-être par désespoir et inutilité, abandonné l'idée de tenter de reconstituer l'*intention* spécifique de l'auteur, travail qui serait, dans ce cas-

---

<sup>46</sup> Godard, Jean-Luc, "J'ai fait une échographie", *Télérama*: 10 décembre 2000.

ci tout particulièrement, à la fois enrageant et qui par ailleurs - me paraît-il - trahirait la spécificité et la force du projet.



Fig. 18 1



Fig. 18 2

On pourrait fort bien imaginer un spectateur un peu zélé qui, voyant la suite d'images que Godard mentionne dans les *Histoire(s)* (*Bazin, Tom [le chat], MONTAGE INTERDIT*), irait lire l'article de Bazin (ou, faisant des recherches sur Bazin, apprendrait qu'il a écrit un article portant ce titre, ou, à l'inverse, cherchant ce titre tomberait sur une photo de Bazin). Il verrait que cet article, en premier lieu, a pour point de départ un *film pour enfant* (*Ballon rouge*, de Lamoisse), comme l'étaient la série *Tom et Jerry*. Il pourrait aussi remarquer que Bazin prend comme exemple de scène-type celle du chasseur et du chassé (situation-type de Tom chassant Jerry), pour illustrer des cas où l'ontologie cinématographique est ou n'est pas préservée. En feuilletant l'ouvrage de Bazin, il tombera peut-être sur une autre phrase qui apparaît à un autre moment des *Histoire(s)* et de là éclaircira une autre zone qui lui était demeurée opaque. Et ainsi de suite.

Ce serait une dimension du problème que pose Godard face à son œuvre: faire en sorte que les gens aient *envie* d'en savoir plus. La citation de Godard n'affaiblirait-elle pas alors - ou bien est-ce Godard qui se contredit - l'affirmation de Bergala?

Tout se passe comme si Godard, dans ses déclarations à propos des *Histoire(s)*, en programmait implicitement une lecture légitime, quelque peu intimidante, où nous aurions, spectateur, vocation à déplier tous les liens logiques dont il a soigneusement tissé et compressé le réseau à notre intention.<sup>47</sup>

<sup>47</sup> Bergala, Alain, «Le choix de Godard », in Nul mieux que Godard, Paris: Cahiers du cinéma, 1999, p.214.



S'il existe, dans l'idéal, une véritable intention du texte, une intention qui nous point et qui n'est pas seulement l'intention de l'auteur, elle ne peut, effectivement, que se *déplier*. Or, ce *déplissement* ne pourrait aboutir à une «lecture légitime», puisque la nature même de son déploiement par *plis* nous force, à chaque nouvelle lecture, à concéder qu'il existe une infinité de plis, selon l'échelle de notre observation (deux plans, un épisode, un chapitre, les *Histoire(s)* au complet, un objet à travers les *Histoire(s)*, etc.) La légitimité de notre lecture ne pourra en aucun cas entamer la part de légitimité d'une autre lecture.

Mais Bergala, dans son article, précise aussitôt qu'il y aurait une:

autre façon de regarder ces *Histoire(s)*, en état d'attention plus flottante, moins crispé sur les intentions de montage mais plus sensible à la façon dont ces plans élus par Godard font remonter à la surface du visible, en les proposant à notre compassion, ces corps et ces gestes (célèbres ou inconnus) emprisonnés dans l'émulsion d'un siècle de cinéma<sup>48</sup>.

C'est cette posture alternative qui nous rapproche du propos que nous voulons défendre ici. Cette disposition plus «flottante» évite le repoussoir que peut constituer l'obsession de la référence exacte et nous forcerait à admettre que, dans les *Histoire(s)*, l'enjeu n'est pas de faire œuvre d'érudition, mais bien plus d'offrir un geste de cinéma et, qui plus est, de retrouver un *premier geste de cinéma*.

Est-il possible dès lors de concilier la remarque «moins on connaît, mieux c'est» avec le déficit de mémoire que Godard déplore dans *2x50 ans de cinéma français*, où l'invasion de la télévision, du spectacle, de la vidéocassette, a fait fuir les noms de Dita Parlo, de Madeleine Ozeray, de Danielle Darrieux, de *Remorques*, de *Pickpocket* des mémoires? «Plus personne ne se souvient» est la litanie la plus souvent entendue dans ce film et ailleurs. Est-ce deux positions, en dernier, irréconciliables? Non, dans la mesure où la première est une façon d'aborder son œuvre, et la seconde un constat de société, un constat sur l'état de la mémoire collective. Cela voudrait-il dire que Godard désire que nous fassions *comme si* nous n'avions pas un titre de film en tête? Pourquoi?

Un carton qui sillonne toutes les *Histoire(s)* pourrait nous fournir un début de réponse: «Qui veut se rappeler doit se confier à l'oubli, au risque de l'oubli absolu, et de ce hasard heureux qu'est alors le souvenir». Qui n'a pas fait l'expérience, devant telle image des *Histoire(s)*, de réaliser seulement après quelques visionnements qu'elle était tirée d'un film que nous avons vus, mais que nous n'avions pu nous rappeler au moment-même? Cela ne veut pas dire que cette image était *hors-circuit*, seulement, que nous l'avions oubliée. Elle opérait, dans cette série, *différemment*. Mais une fois reconnue, c'est différemment que nous la reconnaissons. Elle se voit dotée d'une charge affective supplémentaire. C'est une des dimensions de la phrase de Godard.

Mais en poursuivant notre réflexion, nous pourrions légitimement nous demander, qui serait celui qui, abordant en 2000 les *Histoire(s) du cinéma* n'aurait pas un seul titre de film en tête, sinon celui qui n'aurait jamais vu un film, et qui découvrirait pour la première fois le cinéma. En d'autres mots, un *premier spectateur*. À cheminer dans les *Histoire(s)*, n'avons-nous pas, à l'occasion, l'impression d'être dans ce «royaume des ombres» qu'a décrit Gorki?<sup>49</sup> Ne pourrait-on pas remarquer comme lui que ce spectacle «crée une impression si complexe que je doute de pouvoir en décrire toutes les nuances»? N'est-on pas stupéfait de voir, tout à coup un corps, fixe, naître soudain à la vie, puis disparaître hors de l'écran? Et devant cette saturation de signes magnifiques, n'arrive-t-il pas qu'«on oublie où l'on est. Des idées étranges envahissent les esprits, on est de moins en moins conscient.»<sup>50</sup> Ne pourrions-nous pas dire aussi, à la suite de Duhamel, dont Benjamin a retenu la remarque: «Je ne peux déjà plus penser. Les images mouvantes se substituent à mes propres pensées.»<sup>51</sup> Benjamin ajoute - et c'est cela qui constitue pour lui l'effet-choc du cinéma - «le processus d'association du spectateur qui

---

<sup>48</sup> *Idem*.

<sup>49</sup> Jacques Aumont proposait une analogie très similaire: «Le cinéma, au bout de deux fois quatre épisodes, n'est-il pas redevenu ce «royaume des ombres» dont parlait Gorki au tout début, après la séance des Lumières dans le bouge de l'ignoble Aumont?» (*Amnésies*, *op.cit.*, p.43).

<sup>50</sup> Gorki, Maxime, «Ombres grises et silencieuses», article paru dans le quotidien *Nijegorodskilistok*, le 4 juillet 1896. *Cahiers du cinéma*, Hors-Série *Le Siècle du cinéma* (novembre 2000): p.28.

<sup>51</sup> Duhamel, Georges, *Scènes de la vie future*, in Benjamin, Walter, *L'Oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, in *Oeuvres III*, Paris: Gallimard, 2000, p.309.

regarde ces images est aussitôt interrompu par leur métamorphose»<sup>52</sup>. Or, selon Benjamin, cet état ne peut être compensé que par accroissement d'attention.

Il existe un effet-choc à l'origine de l'effet-cinéma et c'est un tel effet que Godard recherche grâce à sa manipulation vidéographique, non pas pour que nous nous perdions nonchallamment dans le spectacle, mais pour tenter de réinstaurer une *première impression de cinéma* (via la vidéo). Nous étions parvenus à la même conclusion, dans le premier chapitre, lorsque nous avons décrit, tant d'un point de vue technique que d'un point de vue thématique, les différentes figures de cette *première fois* dans l'œuvre de Godard. Nous pourrions faire un exercice similaire pour les *Histoire(s)*, et inventorier toutes les techniques dites *primitives* qu'il emploie - et qui existaient déjà chez Méliès nous dit Godard - pour produire en nous une impression éblouissante de *recommencement*. Iris, système de cache, montage accéléré, surimpression de toutes sortes, cartons, ralenti, accéléré, tous ces procédés, nous les redécouvrons grâce à la vidéo. Et avec eux, c'est tout l'émerveillement premier du clignotement de la lumière sur l'écran, d'un mouvement de caméra, du miroitement d'un feuillage, d'un geste agile, de la chute ralentie d'un corps, de l'arrivée d'un train, qui remontent jusqu'à nos yeux.

Godard ne cesse par ailleurs, dans les *Histoire(s)*, de mettre en scène les machines de visionnement, de projection, de nous ramener à la nature matérielle (visuelle et sonore) du cinéma: à la production du mouvement, aux photogrammes, fixés un instant avant de se remettre à défiler, etc. Autant de moyen de retrouver une première impression en l'inscrivant à même les moyens propres à sa production.

Godard tire aussi, des extraits de films qu'il sélectionne, leur plus pure possibilité plastique et acoustique, soulignant (par ralentissement, par isolement d'une piste sonore, ou par l'emploi des caches) l'intime d'un mouvement, la puissance d'un cadrage, le grain d'une voix, la somptuosité d'une composition chromatique, la charge bouleversante d'une expression sur un visage. Et ce n'est, en tout ces cas, qu'une sorte d'histoire virtuelle

---

<sup>52</sup> *Idem.*

mais vivante, celle qui porte l'empreinte d'une mémoire, qui retient la priméité d'une impression et nous la rend, en nous rendant par là même ce que l'on pourrait appeler un *précipité d'émulsion*...

#### 4.2.2. Tribut aux morts. Musée vivant.

«Parler des morts, c'est également dénier la mort, et quasi la défier. Aussi dit-on que l'histoire les "ressuscite". Littéralement, ce mot est un leurre: elle ne ressuscite rien du tout. Mais il évoque la fonction allouée à une discipline qui traite la mort en objet du savoir et, ce faisant, donne lieu à la production d'un échange entre vivants.»<sup>53</sup>

Le musée de Godard est peut-être, à l'image de la *chambre verte* de Truffaut, un lieu de recueillement pour honorer les morts. Cela ne signale pas un colloque secret et autiste avec les générations passées, mais un appel à un échange vivant. Suivant les deux fonctions de l'écriture de l'histoire selon De Certeau, les *Histoire(s)* seraient à la fois un rite d'enterrement, un geste d'ensevelissement qui assigne une place au mort, mais qui permet, par ailleurs de nous situer, de «redistribuer l'espace des possibles, déterminer négativement ce qui est à faire, et par conséquent utiliser la narrativité qui enterre les morts comme moyen de fixer une place aux vivants»<sup>54</sup>. C'est bien en ce sens qu'en payant son tribut aux morts qui habitent sa mémoire, il leur donne une place *toute autre* dans notre vie, une *place* qui est aussi constamment en mouvement.

Le Musée (le *mémorial*) de Godard est fille de sa mémoire, comme le musée, nous dit Aumont, est fille de la lyre orphique<sup>55</sup>. S'il préserve le souvenir des morts, c'est en les retrouvant, en les désenvelissant, en les inscrivant dans des dialogues féconds, les uns avec les autres, bref, en leur redonnant leur force poétique. C'est toujours sur un fond d'absence que s'exerce le geste de l'historien-conservateur, préservant ce qui disparaît

<sup>53</sup> De Certeau, Michel, *L'Écriture de l'Histoire*, Paris: Gallimard, 1975, p.61.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p.118.

<sup>55</sup> Aumont, Jacques, *Amnésies*, *op.cit.*, p.49.

dans l'oubli, ce qui est englouti par le passage du temps, mais pour mieux - en *hasard heureux* - faire remonter vers nous ces lambeaux du passé tissés au présent. Et - là est peut-être son espoir - il est capable de préserver, en le retrouvant sans cesse, le cinéma tout entier. C'est ce que nous disions plus tôt : les *Histoire(s)* sont tendues entre la survivance et le devenir. C'est de cette manière que Godard peut reprendre la phrase de Faulkner, «L'avenir éclate parmi les souvenirs», et lui donner l'éclat de la plus haute justesse.

Les *Histoire(s)* démontent le temps, mais en montrant, à chaque instant, la coalescence du passé et du futur, de l'Avant et de l'Après. Le geste du retour vers le passé, ou plutôt le geste qui consiste à *remonter* le passé, devient alors le plus poignant des actes pour l'avenir. «Si mettre en scène est un regard, monter est un battement de cœur», écrivait Godard en 56, et 40 ans plus tard, c'est toujours, entre un regard et un battement de cœur, qu'il fixe le possible du cinéma.



Fig 19

Les *Histoire(s)*, hormis quelques exceptions, ne retiendra de l'histoire que des morts, parfois des suicidés. Une des premières images est celle de Nicholas Ray, dans le film de Wenders (*Lightning over water*, 1987), le visage contorsionné, l'expression déchirante, accentuée par un ralenti. De la *Nouvelle Vague*, Godard ne mentionnera que des trépassés (Becker, Demy, Truffaut, Franju), et n'apparaîtront, dans les épisodes (ou très peu), ni Rohmer, ni Rivette, ni Chabrol. De cinéastes contemporains, on ne voit

que'un extrait de *Lou n'a pas dit non* de Miéville, de *La Terre* (1969) de Chahine, un titre de Kiarostami (*La vie continue*), et quelques autres, une poignée à peine. Rien en comparaison des *fantômes* qui les peuplent, retenus l'instant d'un bref ressouvenir, dans l'instant d'un présent réminescent. Cela fait-il des *Histoire(s)* une œuvre de mort? Si l'histoire de Godard est celle de ces morts, c'est peut-être que, fidèle à la leçon de Peguy, il se rappelle qu'«on peut tout faire, excepté l'histoire de ce que l'on fait»<sup>56</sup>. On ne peut dire que ce qui est achevé, non «l'histoire de cet achèvement». Or, la force de Godard est d'employer cet achèvement pour penser le recommencement.

#### a. Deuil ou mélancolie.

S'agit-il de deuil ou de mélancolie alors? Dans les deux cas, il y a, dirions-nous, une réaction douloureuse à la perte. Douleur d'autant plus forte que Godard se retrouve retransché dans la solitude de son histoire, sans le secours d'une «voix qui le précéderait, et qui se logerait dans mon propre discours»<sup>57</sup>. Cette parole qu'il prend a quelque chose de redoutable puisque, nous dit Godard dans le dernier épisode des *Histoire(s)*: «je la prenais en ce lieu d'où je l'ai écouté et où il n'est plus, lui, pour m'entendre»<sup>58</sup>. Or, ce sont à ces disparus que Godard fait dire: «Ne te fais pas de mal, nous sommes tous encore ici.» (1b) Cette phrase, il se la dit à lui-même, bien sûr, mais en donnant la parole aux morts qui, à leur tour, lui donnent la force d'avancer dans sa propre parole.

Cette prise de parole aurait quelque chose qui relève à la fois du deuil et de la mélancolie, du travail de souvenir du deuil, et de la compulsion de répétition obsessionnelle du mélancolique<sup>59</sup>. Le travail de deuil, intériorisation et expression féconde du souvenir, joue aux côtés d'une cristallisation du passé, du retour obsessionnel d'images traumatiques, d'une sorte d'impossibilité de passer outre l'horreur (des Camps en particulier). Il y aurait,

<sup>56</sup> *Histoire(s) du cinéma, op.cit.*, 4b, vol.4, p.63.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>58</sup> *Idem.*

<sup>59</sup> Freud, Sigmund, «Deuil et Mélancolie». *Métapsychologie*, Paris: Gallimard, 1968 (1915), 147-174; Ricoeur, Paul, «Histoire et mémoire». *De l'Histoire au cinéma*, Bruxelles: Éditions Complexe, 1998, 17-

sans ironie, un *travail de la plainte* chez Godard. Or, cette plainte, bien comprise, ne se borne pas à elle-même. Au contraire elle aspire et inspire, redistribue les promesses, et propose des chemins. Si deuil, si mélancolie il y a, ils sont orientés vers une relève, peut-être improbable, mais souhaitée du cinéma par lui-même.

#### **b. De la résurrection et de la rédemption (du réel)**

De là le sens, bien que détourné de son sens initial, de la reprise paulinienne: «L'Image viendra ô temps de la résurrection»<sup>60</sup>. Ne faut-il y lire, toutefois, qu'un appel messianique, qu'une eschatologie, qu'un retour de Dieu sur la terre, et de l'Image Christique, en un point éloigné de l'histoire? Ne faudrait-il pas y voir, plutôt, une admonition à reconnaître ce qui n'a jamais cessé, sous différentes formes, d'être retrouvé, suivant Benjamin, dans l'éloignement suprême d'un lointain: la Beauté, l'Art. Le futur, ici, indique moins, me semble-t-il, l'horizon d'un temps immémorial, qu'un ineffable réactualisable, malgré tous les totalitarismes du temps présent. Ce serait une autre manière de dire que l'avenir de l'image se situe sur cet horizon de la résurrection, c'est-à-dire du passage de la mort à la vie, pour la vie... Il n'y aurait de fidélité que celle-là: être fidèle aux morts, c'est racheter leur mort en mémoire. Une mémoire qui relit l'histoire et qui les relie à l'Histoire.

Rendre au cinéma ce que la vie lui a volé, nous le disions plus tôt, c'est ainsi rendre, dans la palpitation vibrante du montage, la vie aux morts, pour qu'ils puissent maintenir un commerce avec les vivants. Dénier la mort, ce n'est pas nier qu'elle existe,

---

28. À propos de la relation entre Godard, les *Histoire(s)* et la mélancolie, voir particulièrement Aumont, Jacques, «Le jeu de la mélancolie». *Amnésies*, *op.cit.*, pp. 175-207.

<sup>60</sup> L'Image dont parle Saint-Paul est l'Image du Christ, à l'Image de Dieu, qui reviendra au temps de la résurrection. Godard n'aura retenu, au fond, que ce qui lie l'image à la résurrection de la vie, à la révélation du réel.

qu'elle est partout présente, mais c'est montrer la force de vie qu'elle est encore capable de porter et de susciter, les affects qu'elle est en mesure de faire circuler dans le Temps, dans ce TOI de l'Histoire, et où ils ne cessent d'élever, vers nous, leur dire.

#### 4.3. Rédemption, recommencement, Résistance: conclusion.

«Le chuchotement que l'homme a déjà perçu il y a longtemps, ô si longtemps, le chuchotement recommence», récite François Perrier - dans *Soigne ta droite* et à deux reprises dans les *Histoire(s)*. Cet extrait de la *Mort de Virgile* de Broch, chuchoté par une voix d'outre-tombe, celle-là même qui jouait la mort dans le *Testament d'Orphée* de Cocteau, est la plus belle convergence de la mort et de la possibilité d'un recommencement originaire, ou d'un recommencement pensé à partir de sa disparition. L'Origine et la Mort sont portées par la même voix, cristallisant poétiquement ce *devenir-Avant*, cette remontée fulgurante de l'Autrefois dans un présent projeté vers l'avant, sur lequel nous avons déjà insisté.

L'avenir de ce devenir n'est possible que sur fond de rédemption, où non seulement le cinéma est appelé à racheter le réel, mais où le cinéma est à sauver dans sa capacité à reproduire et sauver la *vie*, devant la réification et le désespoir. Comme l'écrivait Adorno, dans les traces de Benjamin, à la toute fin de *Minima Moralia*:

La seule philosophie dont on puisse encore assumer la responsabilité face à la désespérance, serait la tentative de considérer les choses telles qu'elles se présentent du point de vue de la rédemption. La connaissance n'a d'autre lumière que celle de la rédemption portant sur le monde: tout le reste s'épuise dans la reconstruction et reste simple technique. Il faudrait établir des perspectives dans lesquelles le monde soit déplacé, étranger, révélant ses fissures et ses crevasses, tel que, indigent et déformé, il apparaîtra un jour dans la lumière messianique. Obtenir de telles perspectives sans arbitraire ni violence, uniquement à partir du contact avec les objets, telle est la seule tâche de la pensée. [...] Comparée à l'exigence à laquelle elle doit faire face, la question concernant la réalité ou l'irréalité de la rédemption devient presque indifférente.<sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> Adorno, Theodor W., *Minima Moralia*, *op.cit.*, p.230.



Il est confondant de remarquer à quelle point les *perspectives* proposées par Adorno et celles comprises dans les *Histoire(s)* résonnent d'un même éclat, comme la lumière à l'intérieur d'un même prisme. Que fait Godard, sinon exposer, selon un régime que nous avons déjà détaillé, les «fissures», les «crevasses» qui étoilent le sol de l'Histoire, traversant ce siècle et d'autres pour relever - en archéologue-chiffonnier - les traces, bribes et lambeaux de l'histoire, déposées dans sa mémoire? Ce n'est qu'en passant par ce monde des choses, étranger, sans cesse déplacé, «indigent et déformé», «dur, cynique, analphabète», qu'une lumière peut apparaître, lumière qui n'a peut-être jamais cessé d'advenir.

Cette lumière aveuglante, gagnée sur l'obscurité, mais participant encore de l'obscur, ce sont nos «yeux aveugles» qui la perçoivent, comme la limite la plus reculée du visible: «matière fantôme», mais qui laisse poindre un «début de vie». Ce début de vie, c'est au commencement qu'il faut le chercher: c'est une *première image*, image, toujours reprise, toujours différente, de *l'origine du monde*, qui réinstitue le site d'une croyance en ce monde-ci.

«Il y a eu d'autres vies, et il y en aura», nous rappelle Godard dans l'épisode 4b, citant un de ses propres articles des années 60<sup>62</sup>. Et c'est bien de cette vie qu'il s'est toujours agi dans cette œuvre:

vie remplie d'elle-même jusqu'à un stade d'explosion, qui donne son seul sens à cette vie, irréductible à tout sens. C'est en vivant la combinaison de toutes les forces du corps que la vie cesse de se questionner elle-même et s'admet comme pure réponse.<sup>63</sup> (4b)

Cette vie, comme «pure réponse», est un acte, que Godard tente d'atteindre par ses œuvres, comme une terre natale, pays originaire et fantasmé de l'Art, hérité des Romantiques. Cette «terre aimée» est bien l'origine, reprise et perdue, de toute création artistique, quelle qu'elle soit, et dont Godard ne cesse de témoigner. Sa responsabilité

<sup>62</sup> Godard, Jean-Luc, *Pierrot mon ami. Godard par Godard* [tome 1], *op.cit.*, pp.259; 262-263.

<sup>63</sup> *Histoire(s) du cinéma*, *op.cit.*, 4b, vol 4, p.58.

envers le cinéma n'est pas qu'un devoir, c'est aussi le droit, douloureusement acquis, d'un créateur, œuvrant en se sachant parmi les derniers du dernier venu des arts, le cinéma.

C'est ainsi que ce tombeau - hommage et gîte pour les morts et pour le siècle - dans lequel s'articule la plus vive mémoire, a ses fondations solidement plongées dans la nécessité d'un recommencement, dans le devenir et le déclin. Godard se répète que «la seule chose qui survive une époque telle quelle, c'est la forme d'art qu'elle s'est créée». Et le cinéma survivra, si l'enfance de son art lui survit. C'est l'espoir le plus fécond et le plus désespéré: espoir de voir ranimée une croyance dans le cinéma, et dans la capacité du cinéma de nous restaurer une croyance, en ce monde-ci: «Nous sommes l'origine de notre recherche de l'origine, c'est ça l'originalité de la Résistance.»<sup>64</sup>

---

<sup>64</sup> Godard, Jean-Luc, Éloge de l'amour, Paris: P.O.L., 2001, p.118.

## Conclusion

Nous avons tenté, au fil des chapitres de ce mémoire, de relever et traiter les éléments d'une question qui sillonne l'ensemble du corpus godardien et qui trouve son expression la plus vive dans son *magnum opus*: *Histoire(s) du cinéma*. Cette question concerne la possibilité de vie du cinéma à l'aune d'une disparition prochaine ou déjà consommée. Entre la vie et le néant qui, toujours, «séjourne auprès d'elle», entre l'Avant et l'Après, entre la perte et la reprise, entre deuil et survivance, se joue la tension fondamentale qui anime la recherche de Godard, et il n'est pas possible de penser le devenir de son cinéma - et du cinéma - sans tenir compte de ce double régime du déclin et du retour, de la mort et de la survivance. C'est ainsi que, de l'origine et de la fin, nous avons suivi plusieurs déclinaisons, qui se conjuguèrent à leur tour en autant de lignes de fuite, coupant en travers une variété de films, une variété de mise en pratique.

Les idées que nous avons consignées dans ces pages tendaient toutes - par différents chemins - à identifier une persistance: persistance d'une conviction, d'une foi en l'image, d'une foi dans le pouvoir de transfiguration et de restauration d'une croyance au réel par l'image. L'origine est, nous le répétons, à la fois l'horizon d'une pratique, sa condition, son point d'incandescence, la limite toujours à franchir dans la voie de sa réinvention. L'origine, en tant que recherche, s'érige en une prise de parole, un acte de résistance, fondé en mémoire, qui défie la mort tout en posant, partout, les termes de sa fragilité et de sa relève. La recherche d'un Avant ne peut exister sans un Après qui exalte sa nécessité. Il faut rappeler Tchernobyl, Sarajevo, Auschwitz, Gaza, pour pouvoir mieux se rappeler l'importance de Rossellini, Ray, Renoir, Bresson. Il faut mettre côte à côte *Matrix* et *Pickpocket*, comme dans *Éloge de l'amour* (2001), pour montrer la non-indifférence d'un parti-pris pour l'art, qui en va de sa vie, et, plus généralement, de la vie. Malgré la grisaille, nous répète Godard, il nous faut, hélas, aller de l'avant. Et c'est

“avant”, en effectuant, toujours différemment, ce geste du retour, que nous devons chercher la force qu’il faut pour nous projeter, pour mieux voir et entendre.

Écriture d’histoire, travail de mémoire, pratique de montage: tels sont les trois modalités du travail que nous avons identifiées au tout début de ce mémoire et qui, de diverses manières, s’entrepénètrent, se renvoient, se relaient. C’est en conjuguant ces trois dimensions que nous avons été en mesure de jauger la nature du travail en question, sa méthode; de poser les jalons, aussi, pour un travail de défrichage qu’il reste à accomplir. Nous n’avons fait, ici, que suivre des chemins, le plus justement possible, circulant à partir et autour des *Histoire(s)*, proposant à l’intelligence du lecteur des notes en vue de sa propre lecture, puisque ce sera toujours, au final, *entre* le spectateur et l’objet artistique qu’une œuvre trouve le sens de sa propre pratique. Et ce mémoire ne prétendait pas proposer autre chose: témoigner, simplement, d’un échange.

La survivance du cinéma repose, avant tout, sur la capacité des œuvres à éveiller chez le spectateur une première impression de cinéma. C’est d’une telle impression que ce mémoire put émerger. Partant de cette première impression, il a fallu à notre tour, un peu comme Godard dans les *Histoire(s)*, re-monter le temps de l’œuvre, en présenter l’archéologie, réeffectuer son histoire en appelant à notre propre mémoire, montrer la mémoire de cette histoire et délivrer toutes ses histoires pour mieux en montrer la solitude essentielle, ouverte à partage.

D’aucuns objecteront que les *Histoire(s)* de Godard sont trop exclusives, qu’elles taisent plus qu’elles n’incluent des cinématographies marginales (brésiliennes, chinoises, arabes), bref, que l’histoire dont il est question est somme toute trop européo-centriste, occidentale et canonique. Ce serait oublier que les *Histoire(s) du cinéma* sont le *musée imaginaire* d’un homme. Elles ont été élaborées de *mémoire*, et elles n’ont jamais prétendues viser ni une exhaustivité, ni une exactitude proprement historienne. Ce qu’il y a d’exact dans les *Histoire(s)* se situe bien plus sur le plan de la méthode et de l’exécution. Ces huit épisodes nous livrent des directions, un espace de réflexion, de re-

combinaisons. Elles semblent dire, en fin de parcours, comme au tout début: voici le travail, voici une méthode, et voici des directions pour un travail qu'il reste à accomplir, qu'il faut, à nouveau, recommencer.

L'œuvre d'art, nous dit Malraux, est ce qui résiste à la mort. L'œuvre d'art, bien *entendue*, est ce qui survit, est ce qui, par sa simple existence, résiste. En même temps qu'elle se pose comme défi à la mort, toute œuvre d'art est, à différents degrés, un tombeau en l'honneur des morts qui survivent à travers elle. Les *Histoire(s)*, tendues entre l'origine du monde et la fin du monde, paient tribut aux morts en montrant de quelle vie ils sont encore capables, de quel germe de vie, devant l'abêtissement généralisé, ils sont encore capable d'exploser. Et c'est de la sorte que le cinéma trouve en lui-même l'origine de sa résistance, puisque, comme le dit Deleuze, il «témoigne pour la vie, dans ce monde-ci tel qu'il est»<sup>1</sup>. C'est en cela que réside toute l'originalité de la résistance de - et selon - Godard. C'est par là que son cinéma, en témoignant pour la vie, restitue une croyance en ce monde, croyance qu'il filme et qu'il restaure, et dont les *Histoire(s) du cinéma* témoignent et témoigneront. Selon le mot de Klee, «nous ne pouvons pas faire plus»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Deleuze, Gilles, *L'image-temps*, *op.cit.*, p.225.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.291.

## Bibliographie

- ADORNO, Theodor W., *Minima Moralia*, Paris: Payot, 1991.
- ALLEN, Robert Clyde, et David GOMERY, *Film History: Theory and Practice*, New York: Knopf, 1985.
- AUGÉ, Marc, «L'Écran mémoire». *Art Press*, Hors-Série (novembre 1998): 83-85.
- AUMONT, Jacques, *À quoi pensent les films?* Paris: Séguier, 1996.
- . *Amnésies. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*. Paris: P.O.L., 1999.
- BADIOU, Alain, «Le plus-de-Voir». *Art Press*, Hors-Série (novembre 1998): 86-90.
- BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Cerf, 1997.
- BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du mal*, Paris: France Loisirs, 1983.
- BEGHIN, Cyril, «Invention de l'animation.» *Art Press*, Hors-Série (novembre 1998): 52-57.
- BELLOUR, Raymond, BANDY, et Mary Lea, *Jean-Luc Godard: Son+ Image 1974-1991*, New York: Museum of Modern Art, 1992.
- BENJAMIN, Walter, «Thèses sur la philosophie de l'histoire», *Essais 2 (1935-1940)*, Paris: Denoël, 1971.
- . *Origine du drame baroque allemand*, Paris: Flammarion, 1985.
- . *Paris, capitale du XIXe siècle*, Paris: Cerf, 1989.
- . «Sur le concept d'histoire», *Oeuvres III*, Paris: Gallimard, 2000.
- . «L'Oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique». *Oeuvres III*, Paris: Gallimard, 2000.
- BERGALA, Alain, «Le choix de Godard», *Cahiers du Cinéma*, Supp. 537 (nov.1998).
- . *Nul mieux que Godard*, Paris: Cahiers du cinéma, 1999.
- BOUQUET, Stéphane, «La monnaie de l'absolu», *Cahiers du Cinéma*, Supp. 537 (nov.1998).
- . «Des livres le Livre», *Cahiers du Cinéma*, 529 (1998): 58-59.
- BRESSON, Robert, *Notes sur le cinématographe*, Paris: Gallimard, 1997.
- BROWN, R.S. *Focus on Godard*, Englewood Cliffs, N.J.: Prenticehall, 1982.
- CAMERON, I, *The Films of Jean-Luc Godard*. New York: Praeger, 1969.
- CASSIRER, Ernst, *The Philosophy of Symbolic Forms, Vol.2: Myth and Thought*, New Haven and London: Yale Univ. Press, 1972.
- CHARNEY, Melvin, «Les rouages grinçants d'une machine à mémoire», *Art Press*, Hors-Série (novembre 1998): 72-75.
- CHARTIER, Roger, «The Chimera of the Origin». *Foucault and the Writing of History*, ed. Jean Goldstein, Oxford and Cambridge: Blackwell, 1994.

- CONVERT, Pascal, «La couleur dit et ne dit pas», *Art Press*, Hors-Série (novembre 1998): 39-47.
- DE BEACQUE, Antoine, «Le Cinéma par la bande», *Cahiers du Cinéma*, 513 (1997): 37-38.
- . *De L'Histoire au cinéma*, Paris: Éditions Complexe, 1998.
- DE CERTEAU, Michel, *L'Écriture de l'histoire*, Paris: Gallimard, 1975.
- DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, Paris: Minuit, 1969.
- . *Mille Plateaux*, Paris: Minuit, 1980.
- . *L'image-mouvement*, Paris: Éditions de Minuit, 1983.
- . *L'image-Temps*, Paris: Éditions de Minuit, 1985.
- . *Foucault*, Paris: Minuit, 1986.
- . «Trois questions sur *Six fois Deux*», *Cahiers du cinéma* 271 (1976), *Pourparlers*, Paris: Minuit, 1990, pp.55-66.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Fra Angelico: Dissemblance et figuration*, Paris: Champ Flammarion, 1995.
- . *Devant le temps*, Paris: Minuit, 2000.
- DIXON, Wheeler Winston, *The Films of Jean-Luc Godard*, Albany: State Univ. of New York Press, 1997.
- DOUCHET, Jean, «Images arrachées au journal du siècle», *Art Press*, Hors-Série (novembre 1998): 27-31.
- DOUIN, Jean-Luc, «Histoire(s) du cinéma», *CinémAction*, *Le Cinéma selon Godard*, 52 (juillet 1989), 78-80.
- DUBOIS, Philippe, «L'image à la vitesse de la pensée», *Cahiers du Cinéma*, Spécial Godard. 30 ans depuis, (1990): 76-77.
- . «Video Thinks What Cinema Creates: Notes on Jean-Luc Godard's Work in Video and Television», dans *Jean-Luc Godard: Son+Image 1974-1991*, ed. Raymond Bellour et Mary Lea Bandy, New York: The Museum of Modern Art, 1992, pp. 169-185.
- EISENSCHITZ, Bernard, «Une machine à montrer l'invisible», Entretien avec Charles Tesson. *Cahiers du Cinéma*, 529 (1998): 52-59.
- EISENSTEIN, Sergei M., *Selected Works, Vol. 1, Writings 1922-1934*, ed. Richard Taylor, London: BFI, 1981.
- . *Selected Works Vol. 2, Towards a Theory of Montage*, ed. Michael Glenny and Richard Taylor, trans. Michael Glenny, London: BFI, 1991.
- EPSTEIN, Jean, *Écrits sur le cinéma*, tome 2, Paris: Seghers, 1975.
- FAHLE, Oliver et Lorenz Engell, *Le cinéma selon Deleuze*, Paris/Weimar: Presse de la Sorbonne Nouvelle, Verlag der Bauhaus-Universität Weimar, 1997.

- FERRO, Marc, *Cinéma et Histoire*, Paris: Denoël, 1977.
- FIESCHI-VIVET, Laetitia, «Investigation of a Mystery: Cinema and the Sacred in *Hélas pour moi*», *The Cinema Alone: Essays on the works of Jean-Luc Godard 1985-2000*, eds. Michael Temple and James S. Williams, Amsterdam: Amsterdam Univ. Press, 2000.
- FLAXMAN, Gregory, ed. *The Brain is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*, Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2000.
- FOREST, Philippe, «La rose dans la poussière de l'acier», *Art Press*, Hors-Série (novembre 1998): 13-26.
- FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les choses*, Paris: Gallimard, 1966.
- . *L'Archéologie du savoir*, Paris: Gallimard, 1969.
- . «La Naissance d'un monde», Entretien avec J.M. Palmier. *Dits et écrits*, Vol.1, Paris: Gallimard, 1994, 786-789.
- . «Nietzsche, la généalogie, l'histoire». *Dits et écrits*, Vol.2, Paris: Gallimard, 1994, pp.136-156.
- FREUD, Sigmund, «L'inquiétante étrangeté (Das Unheimliche)». *Essais de psychanalyse appliquée*. Paris: Gallimard, 1971.
- . «Deuil et mélancolie». *Métapsychologie*, Paris: Gallimard, 1968 (1915): 147-174.
- GODARD, Jean-Luc et Serge Daney, «Dialogue entre Jean-Luc Godard et Serge Daney», *Cahiers du Cinéma*, 513 (1997): 49-54.
- GODARD, Jean-Luc, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Paris: Albatros, 1980.
- . *JLG/JLG*, Paris: P.O.L., 1996.
- . *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, 2 vols., ed. Alain Bergala, Paris: Cahiers du Cinéma/Éditions de l'Étoile, 1998.
- . *Histoire(s) du cinéma*, 4 vols., Paris: Gallimard-Gaumont, 1998.
- . *Interviews*, ed. David Sterrit, Jackson: University Press of Mississippi, 1998.
- . *Les Enfants jouent à la Russie*, Paris: P.O.L., 1998.
- . Entretien avec Gavin Smith (1996), dans Jean-Luc Godard, *Interviews*, Jackson: University Press of Mississippi, 1998, 179-193.
- . «La Légende du Siècle», entretien avec Frédéric Bonnaud et Arnaud Viviant, *Les Inrockuptibles*, 170 (octobre 1998): 20-28.
- . *Histoire(s) du cinéma* (the complete soundtrack), 4 vols., 5 cds, ECM New Series, 1999.
- . «Des traces du cinéma». Entretien avec Michel Ciment et Stéphane Goudet. *Positif* 456 (février 1999): 50-57.



- . «Archéologie du cinéma et mémoire du siècle», dialogue (1) par Jean-Luc Godard Youssef Ishagpour, *Traffic* 29 (1999): 16-35.
- . «Archéologie du cinéma et mémoire du siècle», dialogue (2) par Jean-Luc Godard Youssef Ishagpour, *Traffic* 30 (1999): 34-53.
- . «J'ai fait une échographie», entretien, *Télérama*: 10 décembre 2000.
- . *Éloge de l'amour*, Paris: P.O.L., 2001.
- GODARD, Jean-Luc, et Anne-Marie Miéville, *2x50 ans de cinéma français*, Paris: P.O.L., 1998.
- GOLDMAN, Annie, *Cinéma et société Moderne*, Paris: Denoël/Gonthier, 1971.
- GOUDET, Stéphane, «Splendeur et apories de la dernière écume», *Positif*, 456 (février 1999): 58-59.
- GUERIN, Marie-Anne, «Les signes parmi nous», *Cahiers du Cinéma*, Supp. 537 (nov.1998).
- HALBWACHS, Maurice, *La mémoire collective*, Paris: Albin Michel, 1997.
- HEIDEGGER, Martin, «Pourquoi des poètes?» dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris: Gallimard, 1995.
- HIGUINEN, Erwan, «Une vague nouvelle», *Cahiers du Cinéma*, Supp. 537 (nov.1998).
- JONES, Kent, «L'amour par terre», *Art Press*, Hors-Série (novembre 1998): 32-38.
- JOUSSE, Thierry, «Une Histoire Seule», *Cahiers du Cinéma*, Supp. 537 (nov.1998).
- JOYARD, Olivier, «Fatale beauté», *Cahiers du Cinéma*, Supp. 537 (nov.1998).
- KAWIN, B.F. *Mindscreen: Bergman, Godard and First Person Film*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1978.
- LAGNY, Michèle, *De l'Histoire au cinéma*, Paris: A. Colin, 1992.
- LALANNE, Jean-Marc, «Toutes les histoires», *Cahiers du Cinéma*, Supp. 537 (1998).
- LEFEBVRE, Martin, *Psycho: de la figure au musée imaginaire*, Paris/Montréal: l'Harmattan, 1997.
- LE GOFF, Jacques, *Mémoire et histoire*, Paris: Gallimard, 1996.
- MALRAUX, André, *Le Musée Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1998 (1965).
- MCCABE, C. *Godard: Image, Sounds, Politics*. Bloomington: Indiana University Press, 1980.
- MONDZIAN, Marie-José, «Histoire et passion», *Art Press*, Hors-Série (novembre 1998): 91-97.
- NIETZSCHE, Friedrich, «Comment le monde-vérité devint enfin une fable». *Le Crépuscule des idoles*, Paris: Denoël/Gonthier, 1970, p.35-37.
- NORA, Pierre, «Entre mémoire et histoire». *Les Lieux de mémoire*, Paris: Gallimard, 1984, XVII-XLII.

- PAÏNI, Dominique, *Le Cinéma un art moderne*, Paris: Cahiers du cinéma, 1997.
- . «Que peut le cinéma?», *Art Press*, Hors-Série (novembre 1998): 4-7.
- . «Un musée pour le cinéma, créateur d'aura», *Art Press*, 221 (février 1997).
- RICOEUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris: Seuil, 2000.
- RODOWICK, David N., *Gilles Deleuze's Time Machine*, Durham NC: Duke University Press, 1997.
- RONDEPIERRE, Eric, «Le Regard d'Ulysse», *Art Press*, Hors-Série (novembre 1998): 48-51.
- ROSENBAUM, Jonathan. «Bande-annonce pour les *Histoire(s) du Cinéma*», *Trafic*, 21 (printemps 1997).
- . «Godard in the Nineties: An Interview, Argument, and Scrapbook», *Film Comment*, 34-5 (1998): 52-63.
- . «Le vrai coupable: Two Kinds of Criticism in Godard's Work", *Screen*, 40-3 (Autumn 1999): 316-322.
- SCHEFFER, Jean-Louis, *L'Homme ordinaire du cinéma*, Paris: Cahiers du cinéma, 1997 (1980).
- SILVERMAN, Kaja, et Harum Farocki, *Speaking about Godard*, New York/London: New York Univ.Press, 1998.
- SOLLERS, Philippe, «Il y a des fantômes plein l'écran», Entrevue avec Serge Toubiana et Antoine de Baecque, *Cahiers du Cinéma*, 513 (1997): 39-48.
- STERRITT, David, *The Films of Jean-Luc Godard: Seeing the Invisible*, Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1999.
- STROHM, Claire, «Moi Je», *Cahiers du Cinéma*, Spécial Godard. 30 ans depuis, (1990): 72-75.
- TEMPLE, Michael, «The Nutty Professor: Teaching Film with Jean-Luc Godard», *Screen*, 40-3 (Autumn 1999): 323-330.
- TEMPLE, Michael et James WILLIAMS, *The Cinema Alone: Essays on the Works of Jean-Luc Godard 1985-2000*, Amsterdam: Amsterdam Univ. Press, 2000.
- TESSON, Charles, «Seul le cinéma», *Cahiers du Cinéma*, Supp. 537 (nov.1998).
- TIBERGHIEU, «Histoire(s) du cinéma ou la légende du siècle», *Art Press*, Hors-Série (novembre 1998): 76-82.
- TOFFATI, S. ed. *Jean-Luc Godard*. Turin: Centre Culturel français de Turin, 1990
- TOUBIANA, Serge, «Godard, le veilleur de rêves», *Cahiers du Cinéma*, Supp. 537 (nov.1998).
- . «Le contrôle de l'univers», *Cahiers du Cinéma*, Supp. 537 (nov.1998).
- TSCHUMI, Bernard, «Entre-chocs», *Art Press*, Hors-Série (novembre 1998): 69-71.

- WHITE, Hayden, *Metahistory*, Baltimore: John Hopkins University Press, 1973.
- WILLIAMS, James S., «The Signs Amongst us: Jean-Luc Godard's *Histoire(s) du cinéma*», *Screen*, 40-3 (Autumn 1999): 306-315.
- WILSON, Emma, *French Cinema since 1950: Personal Histories*, Lanham/Boulder/New York: Rowman & Littlefield Publishers, 1999.
- WITT, Michael, «On Gilles Deleuze on Jean-Luc Godard: an Interrogation of "La Méthode du ENTRE"», *Australian Journal of French Studies*, 36-1 (1999), Special Issue on French Cinema: 110-124.
- . «The death(s) of cinema according to Godard», *Screen*, 40-3 (1999): 331-346.
- . «Montage My Beautiful Care, or Histories of the Cinematograph», *The Cinema Alone: Essays on the Works of Jean-Luc Godard 1985-2000*, Amsterdam: Amsterdam Univ. Press, 2000.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Remarques mêlées*, Oxford: Trans-Europ-Repress, 1990.
- . *De la Certitude*, Paris: Gallimard, 1997.
- YATES, Francis A., *The Art of Memory*, Chicago: University of Chicago Press, 1966.

### **Périodiques, Numéros Spéciaux**

- Art Press*, «Le Siècle de Jean-Luc Godard: Guide pour "Histoire(s) du Cinéma"», Hors-Série (novembre 1998).
- Avant-Scène*, «Spécial Godard», 323-324 (March 1984).
- Cahiers du Cinéma*, «Spécial Godard. 30 ans depuis», (novembre 1990).
- Cahiers du Cinéma*, Supplément: Histoire(s) du Cinéma, 537 (1998).
- Cahiers du Cinéma*, Hors-Série: Le siècle du cinéma (novembre 2000).
- CinémAction*, «Le Cinéma selon Godard», 52 (juillet 1989).
- Revue Belge du Cinéma*, «Jean-Luc Godard: Le Cinéma», 22-23 (1988).
- Screen*, The Godard Dossier, 40-3 (Autumn 1999).